

MANUELS D'HISTOIRE DE L'ART

LA PEINTURE AU XIX[e] SIÈCLE

LE RETOUR A L'ANTIQUE — LE ROMANTISME

PAR HENRI FOCILLON



H. LAURENS · PARIS

LA PEINTURE

AU XIX[e] SIÈCLE

Manuels d'Histoire de l'Art

Publiés sous la direction de

M. HENRY MARCEL

ANCIEN DIRECTEUR DES MUSÉES NATIONAUX

ANCIEN DIRECTEUR DES BEAUX-ARTS

L'objet de cette publication est de retracer, dans une suite d'ouvrages distincts, l'histoire et l'évolution de chaque forme d'art, depuis les premiers essais jusqu'à l'état actuel, à travers les milieux divers et les époques successives où elle s'est développée.

PARUS :

LA PEINTURE. Des Origines au XVIe siècle, par Louis Hourticq, professeur à l'École nationale des Beaux-Arts. Un volume illustré de 171 gravures.

LA PEINTURE. XVIIe et XVIIIe siècles, par Louis Gillet. 1 vol. illustré de 174 gravures.

LA GRAVURE, par Léon Rosenthal, professeur à la Faculté des Lettres de Lyon. Un volume illustré de 174 gravures.

LES ARTS DU TISSU, par Gaston Migeon, Conservateur des Objets d'Art du Moyen Age et de la Renaissance au Musée du Louvre. Un volume illustré de 173 gravures.

LES ARTS DE LA TERRE, par René Jean. 1 vol. illustré de 190 gravures.

L'ARCHITECTURE (Antiquité), par François Benoit, professeur à la Faculté des Lettres de Lille. 1 vol. illustré de 148 gravures et 927 dessins.

L'ARCHITECTURE (L'Orient Médiéval et Moderne), par François Benoit. 1 vol. illustré de 145 gravures et 819 dessins.

LA SCULPTURE ANTIQUE (Des Origines à Phidias), par Charles Picard, professeur à la Faculté des Lettres de Lyon. 1 vol. illustré de 121 gr.

LA SCULPTURE ANTIQUE (De Phidias à l'ère byzantine), par Charles Picard, 1 vol. illustré de 202 gravures.

LA PEINTURE AU XIXe SIÈCLE (Le retour à l'antique; le Romantisme), par Henri Focillon, 1 vol. illustré de 191 gravures,

EN PRÉPARATION :

L'architecture (*L'Occident Médiéval et Moderne*), par François Benoit. 1 vol. — **La Peinture, XIXe-XXe siècle,** *du Réalisme à nos jours*, par Henri Focillon, 1 vol. — **Les Arts du Métal,** 1 vol. — **Les Arts du Bois,** 1 vol.

MANUELS D'HISTOIRE DE L'ART

LA PEINTURE

AU XIXe SIÈCLE

Le retour à l'Antique. — Le Romantisme

PAR

HENRI FOCILLON

Ouvrage illustré de 191 gravures.

PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD — H. LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON, 6

1927

A LA MÉMOIRE

D'HENRI LECHAT

INTRODUCTION

Chaque époque de l'art a sa physionomie propre, fortement dessinée dans les mémoires. Le travail du temps en accuse et en simplifie les traits, et la succession des âges est pareille à un cortège d'êtres vivants reconnaissables à des caractères, à une expression, à un maintien. La postérité les peint comme des portraits, avec de grandes lumières et de grandes ombres, et c'est de ces puissantes évidences qu'est faite, non pas ce que nous appelons l'histoire, mais la conscience historique collective. Le siècle des cathédrales, le printemps et l'été de la Renaissance, l'âge classique, le XVIIIe siècle s'imposent à nous, non comme de pures fictions chronologiques, mais comme des ensembles concrets, organiques, doués de vie. Sans doute les générations se tendent la main et se relient les unes aux autres. Il y a des transitions et des prolongements. Un siècle ne naît pas, ne meurt pas d'un seul coup. L'humanité ne vit pas par saccades séculaires. Un strict espace de cent ans ne signifie rien. Pourtant, d'un siècle à l'autre, même en tenant compte de certaines permanences, de ces franges par lesquelles une génération tient à ce qui la précède et à ce qui la suit, quelle différence et parfois quelle opposition tranchée dans la tonalité morale, quelle surprenante diversité de résultats !

Le XIXe siècle peut être considéré comme un tout. Son grand aîné, le XVIIIe, vit encore sur le fond des disciplines qu'a instituées la France cartésienne. Malgré la richesse de ses nuances, le moyen âge fait bloc. Le XIXe siècle est époque à lui seul, époque si pleine, si variée, si profuse, si tumultueuse que, de ses débris et de ses échos, on pourrait en meubler plusieurs autres. Il sort de la Révolution, il expire dans la guerre universelle. Entre ces deux limites, qui sont à la fois des conclusions et des commencements, il n'a cessé d'inventer. Ses mœurs, ses langues, ses chefs-d'œuvre sont à lui. Napoléon se vantait d'avoir conjuré le terrible esprit de nouveauté qui menaçait le monde. Peut-être l'a-t-il fixé, para-

lysé dans l'armature de quelques institutions civiles, mais dans les arts, dans les sciences, dans les lettres, dans la haute pensée, dans les formes mouvantes de la vie, le siècle lui échappe et le dépasse avec une précipitation fougueuse. Cette expérience haletante qu'est la Révolution, il l'a poursuivie dans tous les domaines, galvanisant tout, même les morts. Nul âge n'a plus fait pour accroître l'homme. De la nature il découvre plus, en cent années, que les vingt générations qui l'ont précédé. Il arrache à l'anonymat et à la nuit l'Egypte, la Chaldée, l'Assyrie, la Chine. Il élargit, il multiplie le pouvoir de l'industrie humaine, il outille une ère nouvelle. Il bouleverse les conditions de la vie en société, non par des modes ou par des styles, mais en remuant les bases profondes, par des revanches sur la pesanteur, par des abréviations de l'espace et du temps. La découverte de la terre, inaugurée par les vieux navigateurs, il la parachève et la mène à son terme. S'il ne crée pas les nationalités, il les ressuscite. Il répand partout la race blanche. Il éveille en Asie des peuples d'une extraordinaire longévité et d'une audacieuse jeunesse. Il détermine à travers le monde d'immenses courants d'échanges et d'influences que l'humanité aurait crus naguère sacrilèges et impossibles.

Ses grandes dates, ses points critiques, ce sont des révolutions encore, non pas politiques seulement, mais qui prennent tout entière leur génération. Jamais la vie publique n'a été plus agitée et jamais elle n'a prodigué plus d'excitations à la pensée. Chaque régime en tombant emporte un pan de la vieille société et laisse voir les ébauches de la nouvelle. Des audaces créatrices, les unes se perdent dans les rêveries lyriques des romans sociaux et les conciliabules d'émeutes, — les autres prennent corps et s'emparent secrètement de l'Europe et des continents. Du couvent de Ménilmontant les Saint-Simoniens descendent avec des bannières et des cantiques, puis se répandent sur le monde, créent les banques modernes, les canaux interocéaniques, les chemins de fer, les expositions universelles et le Second Empire. L'homme qui naît avec le siècle et qui meurt après la proclamation de la Troisième République a vu la France changer dix fois de régime. S'il est un lettré, il a connu dans leur verte nouveauté les classiques de l'Empire et les premiers symbolistes. S'il est peintre, il a pu mesurer l'écart entre un portrait de David et un portrait de Manet, entre un paysage de Bertin et un paysage impressionniste, et, dans l'intervalle de ces extrêmes, il a vu se succéder, non des transitions mesurées et modelées doucement dans une harmonie fondue, mais des expressions violentes et tranchées,

des écoles menant le combat comme des cohortes d'insurgés. Le siècle retentit d'une perpétuelle rumeur de bataille. On pourrait être tenté de croire que cette atmosphère fumeuse est étouffante pour le poète, pour l'artiste, pour le penseur. Elle les stimule. Il y a des désordres qui ne sont qu'agitation stérile et chaos convulsif, mais les tressaillements du XIX[e] siècle, en secouant l'homme jusqu'au fond, en éveillant ses inquiétudes, en affamant sa curiosité, en exaltant sa fièvre, ses nostalgies, ses passions, ont fait de lui une des personnalités les plus étranges et les plus puissantes, dans cette longue galerie de portraits qu'est l'histoire morale de l'humanité.

L'homme du XIX[e] siècle, le Français du XIX[e] siècle est, comme ses pères, capable de gaîté, d'esprit, de fantaisie, de confiance, d'espoir : mais ces mouvements de sa sensibilité ont quelque chose de plus nerveux et de plus ardent que naguère. Cette grande âme est perpétuellement inquiète. Une tristesse l'obsède. Elle lui donne le nom de cet âge même, — le mal du siècle, — mélancolie non pas sèche ou malsaine, mais ivresse créatrice aussi. Toute mesure lui est étroite ; sans cesse elle tend à l'illimité ; le héros qu'elle s'est fait, le « penseur », n'est pas l'homme qui raisonne, mais le rêveur et le voyant. Il semble baigné des feux et de la nuit d'un éternel crépuscule, la lumière qui lui caresse le front n'est pas l'aube de la sérénité, mais la lueur d'un songe. Même les plus purs et les plus hauts d'entre les maîtres, Prud'hon, Chassériau, Puvis de Chavannes, sont touchés par ce rayon mélancolique. Il brille avec une douceur triste et sérieuse sur le visage des amis groupés par le peintre des affinités électives, Fantin.

En même temps, on dirait que l'habitant de cet âge singulier a le pressentiment et l'impatience d'une destinée surhumaine, d'un avenir aux proportions colossales, comme le Paris des Saint-Simoniens rêvé par l'un d'eux, Charles Duveyrier. L'avenir et le passé lui paraissent également peuplés de mystères et de merveilles. Le moyen âge tel qu'il l'a conçu est incohérent, obscur, fourmillant, énorme, plein d'étranges monstres et de cathédrales démesurées. La règle d'or des civilisations classiques lui semble une invention d'académie, et, quand il s'empare de la Grèce, il y déverse l'Asie, il la colore de tons crus, d'ornements capricieux et sauvages, il lui découvre avec joie un vestibule d'archaïsme où se dressent des idoles énigmatiques. Il a hâte de rebâtir d'un seul coup l'édifice des vieilles cultures, et il accumule les blocs. Lui seul est capable de les manier, car il a les bras forts, la noblesse du cœur et le sentiment

de sa mission. Il croit à l'homme, non comme au réceptacle de la pensée, mais à l'homme tout entier : tempérament, nature, individu, passion, voilà ses mots propres, et non pas esprit ou raison. Il croit au génie, il lui révèle sa vocation, l'isolement et le malheur. Il restaure les monuments du catholicisme, mais c'est pour y dresser des autels au dieu inconnu. Il croit au peuple, non comme à une classe, mais comme à un élément. Il croit à la nature, non comme au décor de l'intelligence, mais comme au dieu Pan. Il croit à l'art, non comme à un agrément de choix, mais comme à un nouvel univers.

C'est qu'il a vu tout selon les lois de cette perspective des visionnaires, qui décuple les proportions et qui recule les lointains, et on ne peut lui refuser d'avoir créé avec grandeur, ses villes, ses œuvres d'art, les monuments de sa pensée. L'Italie du XVIII[e] siècle fut la première annonciatrice de ses songes par la résurrection formidable de Rome en blanc et noir, avec Piranèse. Il reprend et transfigure tout ce que le classicisme a méconnu d'immense, la Bible, Dante, Shakespeare. Il ressuscite l'épopée, parce qu'il en possède le sens et le don, l'héroïque familiarité, les proportions gigantesques, les lumières violentes et les ombres massives, la passion du mouvement et de la vie alliée au respect du mystère, à la religieuse horreur. Ses historiens sont des espèces d'encyclopédistes épiques. Michelet descend dans les cryptes du passé, et sa torche éclaire d'une lueur trouble, dansante, enflammée, les morts que ses incantations ressuscitent. Taine construit une Angleterre qui est peut-être fausse, mais magnifique de couleur et de violence. Renan lui-même, au soir du siècle, avec ce mélange d'enchantements celtes et de scepticisme critique, voit par larges masses et compose en fresque son Israël et ses Origines. Gobineau écrit son roman des *Races*, roman épique. Sur le plan de la vie moderne, c'est le même souffle, ce sont les mêmes poumons d'airain. Une sorte d'Homère nocturne bâtit cet édifice colossal, *La Comédie Humaine*, pleine de songes extraordinaires et d'extraordinaires vérités, inépuisable dictionnaire des passions de l'homme, archives d'une société vraie et d'une société à venir, que le Second Empire, cet autre roman, réalise. L'Angleterre a Dickens et son œuvre, épopée vue à la loupe, et faite de parcelles, puis Kipling, poète de la race blanche dans ses luttes au delà des mers. Le naturalisme français a l'ampleur des proportions, la puissance typique, les procédés d'accumulation, le mouvement des foules. En Russie, le réalisme mystique dégage de l'homme qui passe le saint d'église et le prophète des mystères éternels. L'Espagne enfin

se réveille et se ressaisit dans de vastes romans cycliques. En musique, Beethoven, Berlioz, Wagner sont épiques par l'ampleur, par le mouvement d'une vie profonde et multiple, par le large sentiment des masses sonores, par la puissance expansive, par l'envergure de leur idée de l'homme...

Qu'on ne s'y trompe pas, l'idée que le siècle s'est faite de la science est du même ordre. Il n'a jamais conçu la recherche positive, le travail de laboratoire comme négateurs de la haute pensée, de la vie spirituelle. Il s'y est donné religieusement, et même les formes abruptes et froides de l'activité scientifique, il les épousait avec foi. L'histoire de ses progrès dans les sciences est pleine de grandes vies brûlantes, solitaires, d'une tenue monastique. Le Discours de la Méthode du XIXe siècle fut écrit par un homme qui est mort pontife d'une religion nouvelle. Même dans les sciences historiques réformées par la critique positive, les directions restent philosophiques. La philologie, telle que l'entendent Burnouf, Renan et Michel Bréal, est un essai pour définir l'âme humaine. La date de Quarante-Huit, cette charnière sur laquelle le siècle plie, ne fait pas cassure. Les hommes qui avaient tout attendu de la puissance de l'imagination, de la majesté du verbe, des incantations venues du cœur, ont changé de méthode, non de conviction, ils ont modifié la liturgie sans toucher à la foi. Il ne faut pas se les représenter déçus et renonçant, passant d'un seul coup des formes chaudes, effusives de la subjectivité à l'étude implacable et glacée de ce qui est. Flaubert et Leconte de Lisle appartiennent tout entiers aux grandes ardeurs de leur siècle. Zola, romancier « expérimental, » continue Eugène Suë et la tradition du roman épique. L'étude et la transfiguration du « moderne » ne sont pas l'apport neuf d'une génération. Hugo, Balzac, Delacroix et Daumier ont eu foi dans la peinture des choses contemporaines et l'ont chaleureusement osée avant Goncourt et Manet. La variété des tons et des natures, dans un siècle si riche en individus, n'ôte rien à son unité.

L'art le remplit tout entier et le possède. Depuis la Renaissance, jamais époque n'en fut plus enivrée. Jamais on ne lui vit plus éminente dignité. Jamais on ne fit une telle place à l'artiste. « L'artiste, celui de tous les hommes qui se rapproche le plus de Dieu », dit Renan, et c'est la pensée même, c'est presque la formule d'Alberti, au début du Quattrocento. L'artiste est, comme le penseur, l'homme libre par excellence, il n'est asservi à aucune contrainte, il renouvelle le monde, il le crée. Dans le désarroi des anciennes classes, au milieu d'une société qui, de toutes

parts, fait craquer les cadres de la vie d'autrefois, on voit se hausser deux seigneuries, l'une de fraîche noblesse et d'autorité récente, l'industriel, l'autre qui a ses titres et ses parchemins, mais qui en accroît le prestige et l'empire, l'artiste. Le XVIe siècle a l'humaniste, le XVIIe a l'honnête homme, le XVIIIe a le philosophe, le XIXe siècle a l'artiste. Les poètes chantent sa prédestination, ses malheurs, son orageuse royauté. Le siècle le chérit et le respecte, moins comme le messager des vérités éternelles que comme une force de la nature. Dans les désordres de sa vie, il retrouve, il respire le lyrisme des révolutions. Il lui plaît de le voir lâché à travers les sociétés comme une revanche de la liberté de l'homme : du moins aime-t-il à se le représenter ainsi et, par surcroît, doué de mystérieuses vertus divinatoires, de la fulgurante pénétration des visionnaires. L'idée qu'il se fait de l'homme de génie est l'idée du grand artiste, impatient, inégal, douloureux, sublime. De là beaucoup d'erreurs et quelques travers, mais aussi une qualité rare de conviction, de noblesse sincère, dans la fantaisie, dans le réalisme même. S'il est vrai que l'artiste, tel que l'a modelé le XIXe siècle, n'est pas toujours conforme à cette définition exaltante, du moins quel respect passionné de l'art, quelle magnifique gravité ! Même chez les beaux génies calmes, il y a le ton du siècle et ses ardeurs sacrées. Même chez les aimables, quelque chose de plus que le caprice et le goût, un accent d'humanité, et, quand il ne reste plus assez de vigueur pour les grandes passions et les vastes enfantements, il reste assez de chaleur et d'émotion pour de belles fièvres. Même chez les spirituels, les délicats, les purs sensibles, détachés de tout sauf de la qualité et du raffinement des sensations, il y a les dessous d'un culte et les éléments d'un mysticisme épars...

Aussi est-il naturel de voir au XIXe siècle certaines disciplines remonter aux époques de bouillonnement et de foi, passer par-dessus la Renaissance, annuler, non seulement l'académisme, qu'il a mal compris, mais Raphaël, dater de lui froideur et raison. Sans doute elles n'ont pas, les premières, fait la « découverte » du moyen âge : une certaine connaissance de l'art médiéval et des primitifs se fait jour chez les théoriciens de la fin du XVIIIe siècle, et, avant eux, certains érudits avaient commencé à fixer les assises de la philologie romane. Mais le XIXe en a fait sa chose, il s'en est délecté, d'abord avec prudence, avec réserve, puis plus hautement. La restauration religieuse donne toute sa force à ce mouvement, en Allemagne avec les Nazaréens, en France avec certains élèves d'Ingres et les mystiques de Lyon. En Espagne même il attire

quelques isolés. En Angleterre, un inspiré, Ruskin, fixe avec une force étrange, une belle éloquence celtique, les liturgies du préraphaélisme, la doctrine du respect de la vie en tout, une esthétique qui est une morale, une sociologie, une religion, dressées contre les expressions conventionnelles et le machinisme.

Et pourtant, c'est la même époque qui a inventé ou formulé cette règle suprême du détachement, l'art pour l'art. Mais en libérant l'art de toute signification extérieure, de toute mission, en l'affirmant à lui-même et en le posant comme son propre but, comme sa légitime et suffisante raison d'être, ne le mettait-il pas sur le plan le plus haut, sur son plan vraiment divin? L'artiste s'évade de sa fonction sociale, il cesse d'être un prophète, un chef dans la tourmente, un bienfaiteur des âmes, mais c'est pour devenir une sorte de dieu, un dieu à qui tout est possible et permis, dont le caprice fait loi et qui confère à tout ce qu'il touche le privilège de la vie immortelle.

Aussi bien, placé si haut, il se sépare. Il appelle à lui les initiés, mais il ignore le vulgaire. Il ne cherche pas la plus large intelligibilité, ou, s'il parle à la foule, et dans la langue de la foule, le sublime et le profond de ses paroles ne sont pas pour elle, mais pour lui seul ou pour quelques-uns. Ce n'est pas le trait majeur de l'art au XIXe siècle, mais c'est, par ses conséquences, un trait curieux. Sans doute, l'art cartésien, expression harmonieuse et lucide d'idées claires, s'adresse à une élite, mais cette élite n'est pas un collège de devins, un mystérieux cénacle, elle représente avec le plus de lumière et de pureté, un choix de qualités *ordinaires*, je veux dire communes à tous les hommes doués de raison. Elle répugne à l'extraordinaire, à l'esprit de spécialité. L'artiste du XIXe siècle est avant tout exception, et c'est par l'exceptionnel qu'il se qualifie. Aussi voit-on s'élargir le fossé entre le public et lui. Le mépris du bourgeois est l'expression la plus grosse et la plus répandue de cet état d'esprit. Cette notion prend corps et prend forme à mesure que se hausse et se complète l'idée de l'artiste en soi. Elle peut paraître abstraite, elle est caractéristique, elle a été utile. Par contre-coup, elle fortifiait les préférences de la moyenne, elle favorisait le développement d'un art latéral, à l'abri des révolutions et des nouveautés.

Peut-être cet art a-t-il existé de tout temps, particulièrement en France, à l'époque classique, précieux dépôt, après tout, de certaines vieilles habitudes de classe et de race, de certains goûts très anciens qui ne variaient pas, tandis que la mode imposait à l'élite, à la cour, à la monar-

chie de déconcertants apports exotiques. Dans l'ombre de l'histoire, les vieilles corporations continuaient ainsi à besogner avec conscience, avec obscurité et parfois avec charme, pour l'honnête plaisir des antiques familles de petite bourgeoisie... Mais, au XIXe siècle, tout est bataille. Les classes moyennes, parvenues au terme de leur longue ascension, les communautés provinciales conservatrices sont de l'école du bon sens. Quelque chose du goût classique, dans ce qu'il y a de restrictif, subsiste chez les raisonneurs, mais vieilli, anémié, touché d'une note vulgaire. Il est fortifié en eux par le prestige des institutions d'état et des consécrations officielles, peu faites pour les tentatives et pour les audaces. Ils ont de l'éloignement ou de l'aversion pour des hommes qui ne sont jamais d'opinion moyenne, mais qui courent d'instinct aux extrêmes. Leur respect de l'ordre établi répugne à l'inquiétude et à la nouveauté. Ils chérissent le vraisemblable, le pondéré, l'anecdotique, le sentimental et le joli. Ils souhaiteraient que l'art pût être directement utile à l'amélioration des mœurs et à l'éducation des masses, mais en conformité avec les institutions et les habitudes du moment. Le critère du jugement esthétique est pour eux l'habileté de l'exécution, car l'artiste est avant tout un exécutant, un homme de recette et de pratique, et, par là, ils sont d'accord avec l'exemple qui vient à l'appui de la définition de l'artiste, dans les vieux dictionnaires français : « Il faut être un grand artiste pour bien préparer le mercure. » Admirable exemple, entre parenthèse, de l'évolution des sens dans un mot.

Il se trouve ainsi, que dans l'Europe du XIXe siècle, il y a un art moyen qui n'est ni le « grand art » ni l'art populaire. Il n'est guère possible de le caractériser autrement que comme une atténuation ou comme un reflet. Quand une école a vieilli et qu'elle est supplantée par une nouvelle, alors le public accepte ses déchets, ses imitations affaiblies, ses angles arrondis. C'est ici que l'on voit bien ce qui distingue la science et l'art : la science n'a que faire d'affirmations intégrales, de systèmes, d'écoles, elle s'enrichit d'expériences et de découvertes successives, filtrées, mises au point par la critique et qui s'enchaînent les unes aux autres, tandis que l'art ne s'enrichit pas et ne progresse pas, il se renouvelle tout entier, souvent d'une manière agressive, surtout au cours d'un siècle d'une curiosité impatiente, affamé de nouveauté, saccadé de révolutions et où chaque individu doué s'affirme à lui-même comme son propre chef. Les concessions, les arrangements éclectiques, les formules conciliantes tombent dans le domaine public et cessent

d'appartenir à la vie active. Il est néanmoins nécessaire d'en tenir compte dans l'économie générale du siècle, comme élément de son histoire morale, et l'on doit reconnaître aussi qu'il peut y avoir, parmi les neutres, des âmes charmantes et du talent dans les régions modérées.

L'énorme production de l'époque est un trait remarquable et, ce qui ne l'est pas moins, c'est l'extraordinaire diffusion de la culture artistique. Elle a peut-être son origine dans ce fait important à d'autres titres encore pour l'histoire des arts, la création des musées. Que des œuvres nombreuses et belles aient été réunies par les princes et par les amateurs, qu'ils aient ouvert leurs cabinets au public, on ne le conteste pas, mais entre une collection privée, même très largement accessible, et un musée, il y a une différence essentielle. Ce dernier est institution publique, il fait partie d'un système, non comme luxe, non comme surplus, mais comme foyer d'éducation collective. Et d'autre part, dans un siècle agité par d'illustres controverses, la presse devenue quotidienne et partout répandue en accueille et en commente les échos. Les observations de la critique ne sont plus destinées à un cercle restreint, elles sont mises sous les yeux de milliers de lecteurs. La deuxième moitié du siècle voit se multiplier les expositions. Aux grandes réunions internationales de l'industrie et du commerce, les arts ont une place de plus en plus large. Les sociétés d'art, les groupements plus ou moins stables fourmillent. Enfin l'histoire de l'art se constitue, se répand et se divulgue, elle fait l'objet d'un enseignement officiel, et l'invention de la photographie permet de multiplier indéfiniment, à bon marché, les infidèles reproductions des œuvres. L'art descend dans les rues et sur les places publiques sous forme d'affiches. Il devient un moyen d'anoblir ou de lancer les produits les plus vulgaires et, par un étrange abus de terme spirituellement relevé par Whistler, il s'étend à tout.

De là la profusion des connaissances superficielles jointe à un certain dérèglement des goûts et, à mesure que la pédagogie vieillit, le grand nombre des artistes amateurs. De tout temps il y eut des esprits curieux, mais mal renseignés, ou étroitement, ou d'une manière rapide, peu au fait des mystères, renchérissant sur leurs obscurités. C'est peut-être une forme du libéralisme, parfois tyrannique et exclusive : une époque très riche et très agitée favorisait naturellement ce travers, mais reconnaissons que, malgré des dehors qui prêtent à la satire, il n'a pas été inutile. La vogue, excitée par le snobisme, peut soutenir des réputations éphémères ou des efforts sans portée : elle peut aussi venir en aide à des

tentatives qui la séduisent par leur audace, mais qui valent mieux que leur audace même. Elle peut réparer des injustices et, dans la vaste production d'un siècle qui s'est prodigué et qui, plus encombré que des époques moins fertiles, laisse forcément de génération en génération un déchet considérable, susciter des résurrections méritées. De même l'activité des « amateurs » n'est pas, il s'en faut, un élément négligeable. Sans doute elle est le trait des natures faibles, richement douées de qualités inférieures, et il était naturel qu'à une époque où l'art joue un tel rôle, où tout le monde parle d'art, où il est si glorieux d'être un artiste, où les dogmes se succèdent avec précipitation, où la liberté de l'inspiration et des procédés n'est pas limitée par une doctrine forte, beaucoup de gens pussent se croire ou bien appelés par une vocation impérieuse qui n'avait pas besoin d'apprentissage et de disciplines, ou bien qualifiés pour la pratique d'un délassement noble. Mais il est arrivé que ces amateurs, par fois, sentaient juste et que, n'étant pas paralysés par des souvenirs d'école ou par des besoins professionnels, ils s'exprimaient avec la plus séduisante ingénuité.

La peinture est un des domaines où le génie du siècle s'est exercé avec le plus d'empire. La richesse et la variété des ressources dont elle dispose autorisaient la hardiesse des tentatives et des nouveautés. Sa matière même, dans ce qu'elle a de souple et de mouvant, est favorable à des expressions libres : ce n'est pas que tout le siècle soit caractérisé par des formes incohérentes, effrénées, de la liberté, mais ceux-là mêmes qui s'appliquaient à maintenir l'autorité des vieilles traditions magistrales étaient contraints de les amender et de les moderniser. Il est remarquable que les « classiques » et les « traditionnels » de ce temps, ou qui passaient pour tels, furent en réalité de grands révolutionnaires, Ingres, David les premiers. Toute grande interprétation de la vie se marque peut-être en peinture plus fortement et avec plus de soudaineté qu'ailleurs. Il n'y a guère que la musique qui soit langue plus parlante et plus expansive : encore est-elle toujours asservie à de l'indéterminé, à de l'indéfini. La peinture a pour elle le concret, l'espace, les volumes, le ton. Les formes de l'architecture, stables et pesantes, sont lentes à changer. Les romantiques attendaient beaucoup de cet art. Ils furent déçus. Ils ne virent qu'à peine, avec les grandes nouveautés de la vie sociale, l'immeuble à cinq étages, conçu par le Second Empire, et les élégantes applications du fer. Quant à la sculpture, elle a profondément subi la peinture, l'exemple de ses arrangements, ses procédés de mise en valeur

et même ses effets techniques : les grands sculpteurs du XIXe siècle, de Rude à Rodin, en passant par Préault, Barye, Carpeaux, sont peut-être avant tout de grands peintres, des peintres utilisant les trois dimensions de l'espace, et c'est de nos jours seulement que la sculpture s'applique à retrouver sa loi propre... Peinture et gravure, c'est-à-dire peinture en blanc et noir, suffiraient presque à elles seules à faire le siècle, je veux dire à en donner une image complète, non pas d'illustration et d'anecdote, mais profonde et forte.

Jamais elle n'a été plus vivante, si le propre de ce qui vit est chaleur, couleur et surtout mouvement. On peut être tenté de lui reprocher de n'avoir pas su se faire des assises d'ordre et de sérénité, d'avoir sans cesse cherché, presque maladivement, à se renouveler, à se dépasser. La peinture de la Renaissance aussi. L'harmonie totale, la conciliation des contraires ne sont qu'un bref miracle avec Raphaël. Même si l'on se imite à une ville, à une école, l'unité du Quattrocento florentin n'est qu'un effet de distance. Le groupe le plus cohérent de tous, peut-être, le groupe vénitien, est hérissé de variations. Le classicisme français lui-même s'est longuement cherché, et l'harmonie de cette évolution n'est peut-être qu'une fiction dialectique. Le XVIIe siècle contient à la fois Rembrandt et Poussin. Si l'on constate entre les milieux nationaux des différences aussi tranchées, on doit accepter aussi les différences qui séparent les générations. Chaque génération du XIXe siècle, surtout en France, pense, sent, voit et fait son art, qui lui est propre.

L'équilibre des forces européennes et des grandes écoles n'est plus le même qu'autrefois. Jadis la Renaissance avait répandu partout le culte du génie méditerranéen et l'admiration des formes d'art inventées par le paganisme. Aux vieilles traditions nationales de l'Occident toujours vivaces s'était superposé un monde d'emprunts, assimilés et traités avec plus ou moins d'originalité par les Flandres, par la France, par l'Espagne et par l'Allemagne. L'Italie, par le rayonnement de son art, avait presque réussi l'unité de la culture européenne. Elle était, non pas seulement la terre d'élection, le vénérable domaine des grands souvenirs, mais le centre d'action, le lieu d'où partaient les forces vivantes. Le déclin de son originalité créatrice lui laissa son prestige, elle continua longtemps à attirer les pèlerinages d'artistes. La contre-réforme et l'académisme bolonais tendaient à stabiliser la langue universelle de l'art. Mais cette discipline n'étouffait pas le génie des grands peuples. Ils lui donnaient le mouvement et le relief que réclamaient leurs instincts. Tandis

que l'Italie s'éloignait du style en cédant à son italianité, le « classicisme » en France traduisait, non des emprunts, mais la mesure de la race et l'harmonie du moment. La Flandre, répandue dans une servitude heureuse, faisait déborder d'un trop-plein de sève et d'ardeur son romanisme de naguère. La Hollande protestante, républicaine et bourgeoise, échappant à l'ascendant des influences méridionales, se peignit, peignit sa vie, ses paysages, ses villes, leurs habitants, en traits studieux, savants et tendres, — et cependant, d'un fond de solitude ou de ghetto, Rembrandt lui modelait une autre âme. L'Espagne était révélée à elle-même par un mélancolique gentilhomme de Castille et par un Grec nomade et, sur la terre italienne, dans cette nouvelle Espagne qu'est le royaume de Naples, elle trouvait quelques-unes de ses plus sombres ardeurs. Pour tous ces pays, le XVII[e] siècle est ce qu'avaient été le XV[e] et le XVI[e] pour l'Italie, une période d'épanouissement, une prise de conscience de leurs dons. Plus tardive, l'Angleterre ne se révèlera à elle-même qu'au XVIII[e] siècle. Alors ce que l'Italie avait été pour l'Europe cent cinquante ans plus tôt, la France le devient à son tour. On continue les voyages italiens et romains, mais nos chefs-d'œuvre et leurs créateurs sont partout, en Allemagne, en Russie, dans les pays du nord, avec nos philosophes, nos politiques, nos causeurs, nos grands livres et nos petits livres. Seule, l'Angleterre se suffit. Les autres écoles semblent épuisées.

La dernière tentative d'unité, la dernière palpitation du paganisme, c'est la renaissance archéologique. Mais les nationalités, libérées et stimulées par la révolution, fortifiées dans leur foi patriotique par leur lutte contre l'Empire à son déclin, tendent à réaliser plus que jamais leur idéal propre. Y réussissent-elles ? Le grand siècle des nationalités est-il le siècle des grandes écoles nationales ? En éveillant l'attention sur le passé des patries, sur les annales du moyen âge, sur ses coutumes, sur ses monuments, en recueillant et en interprétant les éléments épars de chaque folk-lore, en mettant pour la première fois en lumière le charme et l'intérêt de l'art populaire, le romantisme fait rentrer chaque peuple en possession de son antique héritage, lui révèle des traditions anciennes, solides et larges, lui crée des devoirs et lui donne des disciplines. Des nations qui n'avaient été longtemps que des imitatrices recommencent à être des foyers de culture originale. Les patries qui ne sont pas complètement libérées et qui aspirent à l'unité voient dans les vestiges anciens et dans les promesses de leur art propre la manifestation de leur plus haute conscience, de l'étroite union de leurs éléments, le signe de leur

dignité, le pouvoir spirituel qui légitime et qui doit consacrer leurs ambitions. Des groupements nouveaux, sinon des écoles proprement dites, prennent place peu à peu dans l'histoire de la peinture. Les pays du nord ont leurs peintres, qui sont à eux. Il y a des peintres, un enseignement, de hautes institutions d'art et déjà les commencements d'une tradition dans les républiques du nouveau monde. Les anciennes écoles, celles qui méritent ce titre par l'autorité de leur passé, par les grands noms qui les illustrent, par la qualité de l'accent, continuent leur vie puissante : c'est le cas de l'Angleterre, douée de la même vitalité qu'au cours de son grand siècle, le XVIIIe, et qui révèle un génie nouveau, la plus émouvante poésie de songe et de vérité, dans le sentiment et l'interprétation de la nature. La Belgique, la Hollande, épuisées par les prodigalités du XVIIe siècle, se réveillent de leur atonie. Elles n'ont plus Rubens ou Rembrandt, mais une multitude de talents, fortement et délicatement nationaux. Il en est de même pour l'Espagne contemporaine, plus ardemment espagnole que jamais. Quant à l'Allemagne impériale, elle crée moins un art qu'une culture artistique, dont la peinture est un des chapitres, écrit par des hommes qui sont esthéticiens et pédagogues autant que peintres, culture qui est moins fidèle aux aspirations de l'âme allemande qu'elle ne commente et propage un programme d'action.

La France du XIXe siècle est admirable par la constante alacrité de son génie, par la fécondité de ses apports nouveaux, par la qualité des maîtres qui les révèlent et qui les imposent. C'est le privilège de certaines époques et de certains peuples d'enfanter des hommes et des œuvres visibles de tous les points de la terre et qui dominent les siècles : ainsi la France du XIIIe, l'Italie de la Renaissance, l'Espagne, la Flandre, la Hollande du XVIIe, la France du XVIIIe. Au XIXe, c'est encore en France et c'est aussi en Angleterre, — l'Angleterre de Turner et de Constable, — qu'il faut chercher les personnalités héroïques. C'est là que sont les grands inventeurs. Chacun d'eux enrichit son pays et l'humanité, non d'un hommage de plus à la tradition, mais d'une interprétation inédite de la vie, et aussi d'une langue nouvelle, plus souple, plus étoffée, plus pénétrante : l'art en effet n'est pas un échange de pures idées et de purs sentiments dans une langue quelconque qui leur sert simplement de véhicule, il est d'abord cette langue même. Ce grand siècle d'idéalité est siècle de technicité. La notion ancienne de technique, telle qu'elle pouvait être conçue dans les ateliers flamands et dans les académies bolonaises, collection de préceptes, de pratiques et de « secrets », qui avait, reconnais-

sons-le, le haut mérite d'imposer une honnêteté et une rigueur de dessous même aux talents les plus médiocres, il la brise pour l'assouplir, il l'associe à la vie profonde de l'individu, il la fait, en quelque sorte, jaillir, toute brûlante, des mystères de l'activité spirituelle, il la calque sur ses raccourcis les plus audacieux. C'est courir le risque d'égarer les faibles et d'abaisser le niveau moyen. L'enseignement scolaire dépérit. Les groupes se constituent par affinité, de manière hasardeuse et confuse. Mais rien ne limite ou ne diminue le don créateur des maîtres.

Peut-on trouver, dans l'histoire de la peinture au XIXe siècle, des éléments communs à la civilisation européenne ou plutôt des forces dont s'est enrichie toute l'Europe? Dans quelle mesure le réveil des nationalités a-t-il fortifié ou contrarié l'autorité de certaines disciplines? La renaissance archéologique est un fait européen. Elle tend à un art international. En est-il de même pour le romantisme? Y a-t-il une peinture romantique européenne? Ou bien le génie propre à chaque groupe fait-il craquer les cadres? Si nous pensons que la réponse doit nous être donnée, non par l'esthétique, mais par l'étude technique, non par les intentions d'idée, mais par les résultats de fait, nous verrons que l'autorité créatrice de la France au XIXe siècle est considérable et dépasse largement les frontières de l'école. Son art est plus que jamais fonction européenne. C'est là une influence que ne pouvait exercer la vieille Italie, accablée de gloire, toute au travail douloureux de son unité, pas plus que l'Allemagne, encombrée d'idéologie et de sentimentalité, plus tard obsédée par ses rêves d'empire et paralysée par une culture systématique.

Si l'Angleterre de la première moitié du siècle put agir sur les écoles continentales au moment critique, c'est qu'elle abondait en peintres de race; c'est aussi que le romantisme est chez elle une forme ancienne et profonde de la sensibilité : elle fut néanmoins la dernière en Europe à venir au préraphaélisme; elle s'y attarda. Elle suivait ainsi un rythme contraire à celui de l'Europe. Sur le continent, la peinture paraît d'abord vouée tout entière à la religion des maîtres, à une résurrection généreuse du passé; puis, par un singulier retour, elle s'en éloigne en apparence, elle est séduite par le charme, même passager, même furtif, de la vie contemporaine : des ombres, du songe, elle passe à la délicieuse lumière des phénomènes terrestres; enfin elle essaie de reconstruire l'homme et l'univers sur des assises stables, elle élabore peut-être un nouveau classicisme. A travers ces recherches dont les résultats semblent se heurter, le don propre de la France, c'est de rester constante avec elle-même, ses nova-

teurs les plus fougueux confirment sa continuité, les maîtres les plus attentifs aux leçons des anciens ont toujours peint conformément au génie moderne. Ingres, Delacroix, Degas appartiennent à la fois à la tradition et à la modernité de leur art.

Ainsi se présentent à nous les données d'un problème multiple dont les termes s'opposent : écoles nationales et courants internationaux, tradition et nouveauté, peinture et idéologie. Ce problème se pose pour toute époque et pour tout aspect de l'art, mais le XIXe siècle lui donne peut-être toute son ampleur[1].

1. L'auteur et l'éditeur doivent des remercîments particuliers aux conservateurs de dépôts publics, aux amateurs et aux savants qui ont obligeamment facilité l'illustration de cet ouvrage, notamment à MM. les Directeurs des Musées de Belgique, du Musée des Beaux-Arts de Copenhague, du Musée d'Art et d'Histoire de Genève, ainsi qu'à MM. Marcel Nicolle et Ivan Stchoukine. Qu'ils veuillent bien trouver ici l'expression de notre gratitude.

PREMIÈRE PARTIE

LE RETOUR A L'ANTIQUE ET LES DÉBUTS DU ROMANTISME

CHAPITRE PREMIER

L'IDÉALISME ET LA RÉVOLUTION

A la fin du XVIII[e] siècle, la peinture française semble dévier brusquement. Pour toute une génération, elle n'est faite désormais que d'idéal, de renoncement, de vertu à l'antique. Rome et la Grèce envahissent les arts. Ce mouvement, nous lui donnons d'ordinaire David pour auteur. Mais il est plus ancien que ce maître et plus riche de nuances que son art. Il correspond d'abord à une inquiétude profonde et naturelle de la sensibilité française.

La facilité de la vie, l'éclat de la culture, le raffinement des mœurs provoquent parfois par réaction un retour à la sévérité. Ce trait est notable dès le milieu du siècle. Le public et la critique appellent alors un art plus simple et plus grave, d'une inspiration plus élevée. On restaure le culte des héros. On se détourne des agréments et des succulences d'une peinture charmante pour chercher dans les exemples du passé une doctrine plus mâle et qui hausse l'homme. Contre la peinture de genre, contre l'illustration allégorique ou anecdotique des mœurs, contre le portrait et le paysage on s'élève avec force, avec acrimonie, on leur oppose la dignité de la peinture d'histoire et des sujets héroïques. En 1747, les *Réflexions* de La Font de Saint-Yenne contiennent en germe les principes d'une esthétique nouvelle. L'abbé Leblanc rappelle aux jeunes artistes les vertus des maîtres. Caylus leur recommande de s'inspirer d'Homère et de Virgile, d'étudier en philosophes le cœur humain, de ne

nous montrer que des actions nobles. Diderot fait l'apologie enflammée de la grande manière. Le peintre doit se placer au-dessus de la réalité quotidienne, du goût à la mode et des virtuosités faciles, saisir l'homme, comme le fait le dramaturge, dans ses élans sublimes, dans son exaltation, dans son paroxysme. Il lui faut mépriser les gens « à petits goûts raffinés qui craignent les sensations trop fortes ». Il lui faut sans cesse avoir à l'esprit l'exemple et l'autorité des grands peintres, Raphaël, le Dominiquin, les Carraches, Rubens, Rembrandt, Poussin, Le Sueur. « O Le Poussin! O Le Sueur!... Où est le *Testament d'Eudamidas?...* »[1].

Ce besoin profond qu'éprouve l'élite pensante de régénérer, de retremper la vie morale dans tous les domaines, de la nourrir d'énergiques passions, explique dans l'art de ce temps l'effort ascétique, parfois péniblement tendu, mais d'une signification historique émouvante. La ferveur du néo-classicisme puisa dans la renaissance érudite et dans l'antiquomanie ses confirmations esthétiques, mais elle dépasse l'archéologie, elle appartient à l'histoire morale de la nation. De même la vogue des sujets moraux et sentimentaux qui haussent le ton de la vie familière, en peignant les fastes de la sensibilité et de la vertu, de même la vogue des sujets nationaux, qui ressuscitent les grandeurs passées de la France. Ainsi l'on peut comprendre le sens et la portée du succès qui salua les débuts et qui suivit toute la carrière de Vien. L'*Ermite endormi*, peint à Rome en 1750, exposé triomphalement sous la rotonde du Panthéon d'Agrippa, puis à Paris, après avoir été acclamé à Marseille, à Montpellier, à Lyon, parut, par effet de contraste, une œuvre abrupte, large, pleine d'une âpre poésie. En 1754, Caylus, tout à ses recherches sur la technique des Grecs et des Romains et sur la peinture à l'encaustique, fit exécuter d'après ce procédé par le jeune artiste une petite Minerve casquée, bientôt suivie de cinq autres panneaux du même genre, exposés au Salon de 1755. La réaction n'est pas seulement d'inspiration et d'idées, elle est technique, elle s'essaie à bannir de la peinture toute saveur et toute volupté de métier. Du problème de l'encaustique, sans avenir, elle passe à l'admiration des peintures pompéiennes, bientôt elle proposera comme modèle à la peinture la statuaire, la continuité lisse du marbre, sa froide sérénité.

Cette aspiration idéaliste trouva des exemples et des modèles dans un fait de haute curiosité intellectuelle, la renaissance archéologique,

1. Voir Jean Locquin, *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, p. 138 sqq.

un aliment, une fièvre de plus dans un fait de haute tension sociale et morale, la Révolution. La renaissance archéologique, qui est peut-être



David. — Portrait de M. Seriziat (1795). (Musée du Louvre.)

la dernière grande palpitation du génie classique, ne doit pas être interprétée comme un effort artificiel d'érudits, comme une sèche ardeur

d'hommes de cabinet. Le « miracle » d'Herculanum retrouvé, dont on ne saurait exagérer la portée, n'en aurait eu aucune si l'esprit du siècle ne s'en était emparé. Le plus original et le plus grand des Italiens de cette époque, Piranèse, qui consacra sa vie à l'étude et à la diffusion des monuments de l'ancienne Rome, qui répandit sur toute l'Europe l'image saisissante d'une antiquité en blanc et noir, majestueuse dans son écroulement, ne s'en est pour ainsi dire jamais occupé. Si, de toutes parts en Europe, la curiosité de l'élite se porte passionnément vers tous les territoires où la civilisation méditerranéenne a laissé des vestiges et des exemples, c'est qu'elle sent en elle un besoin de grandeur et comme une fatigue de ses propres charmes. Combien, en peu d'années, le ton a changé et, avec le ton, les habitudes intellectuelles, c'est ce que montre la comparaison des lettres du président de Brosses avec les lettres de l'abbé Barthélemy. L'un part pour l'Italie en 1739 et l'autre en 1755. Avec tout son esprit, le président n'est pas homme frivole, il va, en compagnie de Sainte-Palaye, chercher des matériaux pour son Salluste. Mais il est requis d'abord par la vie. Il aime l'Italie ancienne, mais il adore l'Italie moderne, qui l'amuse et où il s'amuse. Pour le plus bel antique, il ne renoncera pas au plaisir d'être gai, de lâcher la bride à sa jovialité bourguignonne et parlementaire. L'autre, l'abbé, avec tout son savoir, n'est pas un génie tendu : c'est un homme aimable et de bonne compagnie, mais c'est en même temps un passionné, un « sensible », que l'antiquité possède tout entier. Il en parle avec une ferveur qui n'est pas seulement humanisme, mais humanité. Quand il arrive au Capitole, quand il pénètre dans ce trop-plein de grandeurs, il sent avec une force et un chagrin admirables tout ce qui sépare nos collections, encore petites, de cette profusion de choses vastes, solennelles, monuments de plusieurs civilisations et d'un immense empire. Son érudition, son goût, sa passion même sont à la française. Il a le sens des idées, le don de saisir les ensembles : on le voit bien par son *Anacharsis* trop oublié, qui, dans un genre faux, n'en est pas moins un chef-d'œuvre, le grand et beau miroir romanesque de la renaissance archéologique. Autour de lui, que d'excellents Français! — Mariette, remarquable, non par la doctrine, mais par la vivacité et l'intelligence du goût, par l'étendue de sa curiosité; Cochin, par le feu, par la souplesse; Caylus, par l'énergie d'une passion d'archéologue qui donne de l'ampleur et de la noblesse à un caractère naturellement un peu sec... Leur tort, c'est d'avoir laissé l'esthétique nouvelle se faire sans eux, se formuler d'une manière exclusive et dog-

matique. Nul n'était mieux qualifié que ces Français du XVIIIe siècle pour bien parler de l'art grec, pour lui conserver sa vie et son charme. Ils avaient les connaissances : c'est en 1758 que David Le Roy publiait ses *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*. Ils avaient la mesure. A distance d'un sol encombré de merveilles romaines ou gréco-romaines, préservés par leur finesse et par leur génie critique de l'exclusivisme romanisant, du patriotisme archéologique d'un Piranèse, ils étaient les plus capables de dire avec justesse et sensibilité les qualités de l'atticisme ou de l'alexandrinisme, d'en enrichir leur propre fonds... C'est ce que fit Chénier, une génération plus tard. Mais l'esthétique antiquisante fut mise en forme à Rome même, et par un savant allemand.

Winckelmann avait ce qu'il fallait pour la formuler avec force et sans mélange. Il n'était embarrassé ni de connaissances techniques sur l'art de son temps ni de souvenirs et d'habitudes de goût tenant au passé d'une école illustre. Il n'avait derrière lui ni Jean Goujon ni Poussin. Esprit honnête et lucide, d'une rare vigueur, il sortait de cette Allemagne toute brute et très savante, d'un milieu de sécheresse et de théorie. Il vit et comprit l'art antique, mais il l'isola, le haussa dans les nues, le divinisa, sous la froide lumière d'un musée. Bien loin d'ignorer les athlètes et les sages, il ne voyait qu'eux. Ce familier des plus hautes pensées fut incroyablement fermé aux instincts et aux passions vivantes de l'art. Il était doué de cette étroitesse géniale qui assure le succès. En 1756, ses *Réflexions sur l'imitation des Grecs en peinture et en sculpture* étaient présentées par Fréron aux lecteurs du *Journal étranger*. Le dogme de l'imitation de la statuaire par les peintres commence dès lors à se répandre chez nous et ailleurs.

L'école française réagit d'une façon particulière, parce qu'elle était précisément école, milieu moral très ancien, parce qu'elle avait cherché et pensé le « sublime », au XVIIIe siècle même, avant Winckelmann. Pendant des générations, elle avait médité avec profondeur et sans programme théorique les leçons des anciens; pendant des générations, elle s'était penchée sur les sources antiques, et elle y avait vu reflétée l'image de son propre génie. Tandis que l'Italie s'affaissait dans l'éclectisme, puis dans la manière berninesque, elle avait dressé la pensée classique et enfanté Poussin. Diderot, avec la clairvoyance du génie, avait invoqué ce grand nom. Mais entre la génération de Poussin et celle de Diderot, il y avait tout un siècle de peinture, des goûts, des habitudes, des habiletés qui s'étaient superposés au pur classicisme et qui l'avaient

reculé dans les lointains du temps; il y avait surtout un demi-siècle particulièrement riche, l'âge de Watteau, de Le Moine, de Boucher, de Fragonard, de Chardin, la plus fleurie, la plus spirituelle, la plus sensible, la plus douée picturalement de toutes les époques de l'art. Aussi, quand les maîtres de 1750 essaient de se hausser au sublime, ils le font d'abord sur le mode incertain des révolutionnaires tempérés, ils voudraient oublier le siècle, ils lui restent fidèles malgré eux. C'est le cas pour Doyen (*La mort de Virginie*, 1758), pour Sané (*La mort de Socrate*, 1762), pour Bachelier (*La charité romaine*, 1764), pour Lagrenée, pour Carle van Loo, pour Michel-Ange Challe. Le *Corésus* de Fragonard reste admirable par le mouvement, par l'éclat, par la rare qualité de la matière et du ton, par tout ce qui est du siècle, par tout ce qui échappe à la convention esthétique. Greuze semble s'être rappelé le *Testament d'Eudamidas* dans son *Septime Sévère*, mais c'est encore l'esprit de ses *Malédictions paternelles*, le faux d'une scène de famille haussée au mélodrame. Il y a un sentiment poussinesque beaucoup plus grave et plus austère dans la belle composition dramatique de Peyron, *Cimon faisant enlever le corps de Miltiade* (1780). Enfin paraît un artiste doué d'une autorité supérieure et qui n'hésite pas longtemps, David. Il fait cesser les incertitudes et les demi-mesures qui partagent l'école entre le riant et facile génie du siècle, la tradition bolonaise, les souvenirs de Poussin et l'esprit nouveau. Il crée un style inflexible, où il y a plus de hauteur que d'élévation, plus de roideur martiale que de souffle épique. Ce centurion, qui respire le commandement, rallie les cohortes et mène la bataille.

Mais il reste en France des éléments sur lesquels ses consignes ont peu de prise ou même qui leur échappent tout à fait. Malgré des efforts tardifs pour tenter le genre à la mode, la vieillesse de Vien demeure fidèle au génie de Diderot bien plus qu'à l'esthétique gréco-allemande. Dans son atelier, c'est la nature qu'on étudie, et les « entretiens élevés » s'y donnent carrière. Le grec et le romain n'inspirent pas tous les peintres : Beaufort est l'artiste « qui a lu Shakespeare » et Ménageot peint *La mort de Léonard de Vinci*. L'histoire nationale est entr'ouverte par des ancêtres de Delaroche. Il y a des peintres de mœurs, il y a des peintres de paysage et des portraitistes. D'illustres amateurs comme Denon ne bannissent pas Watteau de leurs cabinets et, sous l'habit des fonctionnaires impériaux comme chez les Solons et les Lycurgues de la République, se cachent parfois des amis, spirituels et sensibles, de la jolie matière, de la couleur, de la vie pittoresque. Enfin la Révolution et l'Empire,

qui semblent d'abord tout faits pour l'idéalisme spartiate des novateurs, y font intervenir de force une réalité torrentielle, brûlante, plus épique



Cliché Lévy Neurdein.

David. — Portrait de Mme Seriziat et de son enfant (1795). (Musée du Louvre.)

que tous leurs songes, qui les exalte, qui les colore et qui les restitue à la vie.

Aussi l'esthétique révolutionnaire n'est-elle pas unilatérale, comme

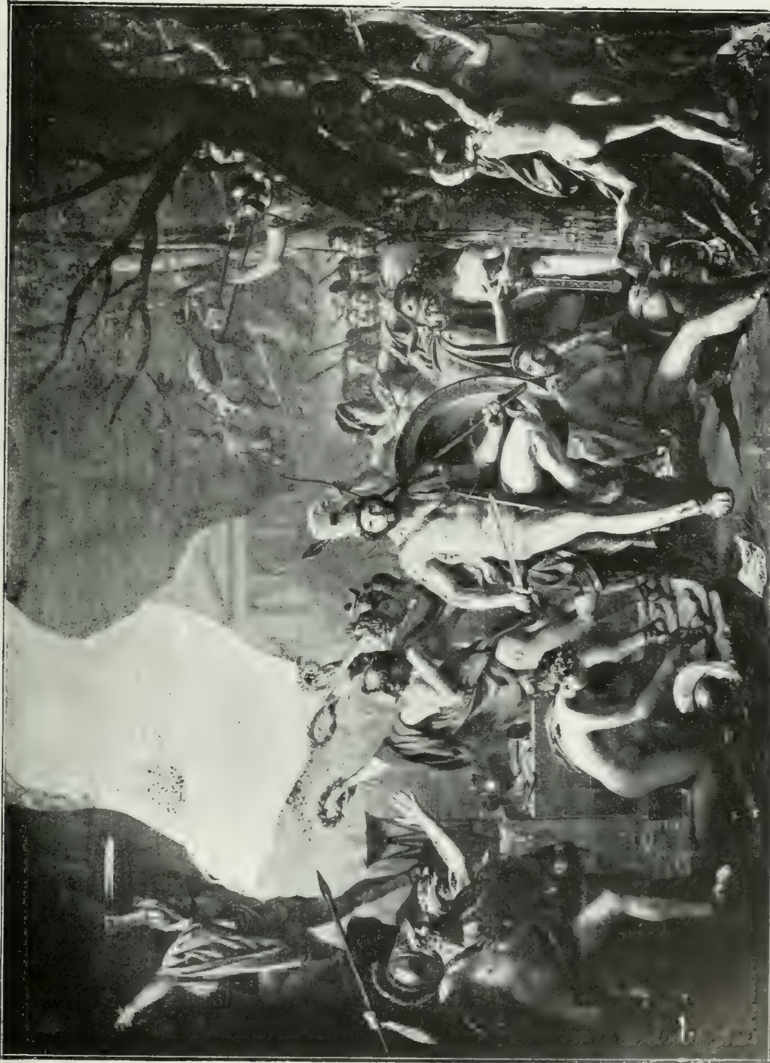
on serait tenté de le croire, en pensant au succès de la doctrine de Winckelmann, à sa conformité aux aspirations politiques et morales de l'esprit public. En face des Jacobins du sublime, il y a toute une Gironde de l'éclectisme. Un homme, pendant près d'un siècle, représenta la manie de l'antique dans l'esthétique et la pédagogie. Quatremère de Quincy, l'œil fixé sur l'Apollon du Belvédère et sur le Laocoon, traversa les plus terribles orages et mourut presque centenaire. Aucune aptitude historique, mais cette espèce de vigueur butée qui fait les doctrinaires et qui les exalte au pontificat. Les sens subordonnés à la raison, l'individu et le particulier subordonnés à l'espèce et au général, la nature étudiée, non dans ses productions, mais dans ses intentions, le portrait, le genre, le paysage bannis, les héros représentés, non dans leur apparence périssable, mais dans l'essence de leurs vertus, enfin l'enseignement des arts du dessin rendu conforme à la géométrie descriptive, tels sont les principes d'un système où il y a plus d'idéologie que d'idéalisme. Ce qui n'empêchait pas cet intrépide génie sacerdotal de tomber dans des contradictions étranges, puisque, dans ses *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art,* lues à l'Institut en 1806, il se montrait plein de passion pour l'expression vive et directe du sentiment et pour les qualités spontanées...

Mais en face d'un Quatremère, on voit se dresser des personnalités très attachantes, beaucoup plus riches en nuances et douées d'un vrai sens historique : Emeric David, Amaury Duval, fondateur, avec Ginguené, de la *Décade*. Pour eux l'art est chose qui vit, l'art repose, non sur des bases théoriques, mais sur l'étude attentive de la nature et sur l'apprentissage d'une technique. Ils sont, l'un et l'autre, énergiquement de leur siècle, en élevant la voix au nom d'une inspiration patriotique et moralisatrice, nourrie d'histoire nationale, ils ont eu le bon sens de protester contre l'allégorie et la mythologie à tout prix[1].

Le bouleversement de la société, la nouveauté des émotions, la venue au premier plan d'une classe nouvelle d'amateurs, les changements des institutions, enfin la création de la plus remarquable de toutes, les musées, devaient favoriser cette seconde tendance. Sans doute David détruisit l'Académie pour imposer sans conteste la dictature de l'idéalisme révolutionnaire. A la vieille maison monarchique se substituèrent successivement une Commune des arts (1793), bientôt suspecte de modéran-

1. François Benoit, *L'art français sous la Révolution et l'Empire,* p. 29 sqq.

tisme et dissoute, le Jury national des arts, la Société populaire et républicaine des arts, le Club révolutionnaire des arts. Même au Club, où dominaient David et son groupe, il y avait opposition entre les idéalistes purs et les



David — Léonidas aux Thermopyles (1800-1814). (Musée du Louvre.)

Cliché Levy-Neurdein.

libéraux. En 1796 est fondé l'Institut national, où les Beaux-Arts, à partir de 1803, ont leur autonomie et forment la quatrième classe. Fait remarquable, l'Institut échappe à David. Les rapports pour les prix décennaux mettent en avant Gros et Prud'hon. Dans les archives de l'enseignement

public, l'inflexible sécheresse des linéatures à la mine de plomb domine, mais on trouve çà et là, parmi les dessins primés, quelques œuvres plus souples où, malgré Quatremère de Quincy et ses admonestations au sujet du clair-obscur et de ses « dangereux charmes », il est fait usage de l'estompe, pour des effets, pour un modelé plus gras, et même de la chaude, de la brillante sanguine du XVIIIe siècle. La publication d'ouvrages comme celui de Beaunier et Rathier, *Recueil des costumes depuis Clovis jusqu'à Napoléon Ier* (1810-1813), fournissait de documents pittoresques les peintres « nationaux » et dotait d'une ample garde-robe historique les adversaires du nu idéaliste et jacobin. Enfin le goût public était secoué dans ses préférences et ses passions par la violence même des temps. A mesure que l'autorité s'affermit, que les victoires républicaines ou consulaires retentissent, à mesure que le désordre financier du Directoire aide à la reconstitution des grandes fortunes, il réclame un art éclatant et triomphal, fait de la gloire des annales contemporaines, il se détourne des austérités de l'ascétisme révolutionnaire, il a besoin de profusion, de mollesse et de volupté. Il aime à contempler l'image des héros, de leurs compagnons d'armes, de leurs sensibles épouses, et la bourgeoisie restaurée retourne à ses préférences d'hier, les scènes de la vie de famille et les paysages anecdotiques. Quant aux hommes d'action, ils aiment ce qui brille et ce qui vibre. S'ils conservent toujours au fond d'eux-mêmes un goût de vogue pour l'iconographie héroïque, les statues sans âmes peintes par un Suvée ne les contentent plus. Ils vont d'instinct à un art fastueux, animé et même coloré, qui reflète et transfigure leurs propres aspirations.

Napoléon lui-même nous en est témoin. Ce terrible réaliste ne s'égarait pas. L'homme qui écrivait à Champagny, à propos du Temple de la Gloire, que « ce monument tenant à sa politique est du nombre de ceux qui doivent se faire vite », qui faisait coïncider l'ouverture du Salon de 1810 avec les fêtes données à la grande armée, qui, proposant des encouragements et des prix aux artistes, dictait cette phrase à ses fonctionnaires : « Sa Majesté a droit d'attendre que le génie français enfantera des chefs-d'œuvre », n'était pas un François Ier, aimant les arts en connaisseur, en dilettante, en grand seigneur mieux informé et plus riche que les autres. C'était un politique, faisant de l'art un instrument de règne. Il a beaucoup pensé à lui, mais il a beaucoup pensé à la France. Comme Henri IV, il a voulu signifier la nation nouvelle par un nouvel urbanisme, par un Paris dédié aux victoires de l'empire

comme le *grand projet* le dédiait aux provinces rattachées à l'unité monarchique. En peinture, il a préféré le moderne et le français à l'antique. Il voulait que David abandonnât son *Léonidas* pour revenir à la France, à l'Empire, à Napoléon. Et puis, il faut bien le dire, comme amateur, sinon comme chef d'État, il avait le goût des bourgeois de son temps : aux peintres de l'idéal, toujours suspects d'un vieux jacobinisme, il préférait les peintres d'anecdotes, le travail consciencieux de Robert Lefèvre, l'esprit de Vernet, l'adresse avec laquelle Gérard conférait une dignité souveraine à la famille et à la cour impériales. Mais la place qu'il a faite à Gros et à Prud'hon honore singulièrement son sens critique. Autour de lui, on trouve d'autres garants d'éclectisme, d'autres amis de la peinture : Fesch, collectionneur inégal, mais accessible et large, Lucien, féru d'espagnolades, Eugène, joli homme, héros de romance et de roman, cœur facile et sensible, chevalier français, un des « lanceurs » du style troubadour.

Mais la grande force de liberté, la plus puissante leçon d'éclectisme, ce sont les musées. On pourra dire ce qu'on voudra, que c'est une idée du XVIIIe siècle, qu'en 1750 Lenormant de Tournehem avait organisé au Luxembourg une galerie de cent tableaux (renvoyés aux magasins en 1779). C'est la Révolution qui a créé, ouvert et maintenu les musées, c'est l'Empire qui les a enrichis. David, d'abord, fut le maître au Conservatoire du Museum et s'y déchaîna, proscrivant les magots, l'école française du XVIIIe siècle et les objets d'art de la même époque, mais, après David et les continuateurs de son intolérance (qui bannirent du Louvre la statuaire italienne de la Renaissance), vint Denon. Denon, qui ne fut ni héros ni homme de génie, et qui se contenta d'être extrêmement intelligent, plein d'esprit, de talents et de lumières, administrateur d'un jugement très droit et très ferme, d'un goût très ouvert ; Denon, écrivain aimable, d'une veine voluptueuse et légère, tenté naguère par la peinture et par l'eau-forte, en ayant assez retenu pour savoir comment les choses sont faites, pour discerner et pour goûter les secrètes délices d'un beau et plaisant métier de peintre ; Denon enfin qui portait ce joli prénom fait pour la qualité de son humeur et de son goût, moins fait pour plaire à David : *Vivant*. Lire son catalogue est chose charmante : on y voit sauvé tout le XVIIIe siècle. Ceux de ses contemporains qu'il a le plus aimés, c'est Gros, c'est Prud'hon. Ainsi certains hommes sont le lien léger qui va d'un âge à l'autre et qui assure la continuité d'une civilisation. Le Louvre a beau être placé solennellement sous l'invocation de l'Apollon

du Belvédère : vain simulacre. Les Vénitiens sont là. Les Flamands et les Hollandais sont là. A la peinture lisse, creuse et blafarde des mauvais davidiens, Titien et Rubens opposent l'exquis de la matière, le doré des patines, les perspectives infinies d'un art brillant, dramatique et suave à la fois...

Enfin, dans le dépôt de la rue des Petits-Augustins, Alexandre Lenoir installe le Musée des monuments français, né des confiscations révolutionnaires, protégé plus tard contre la réaction religieuse par Joséphine et par Denon, et où l'on voit tous les siècles de notre sculpture, représentés par cinq cents chefs-d'œuvre, groupés dans des salles bâties pour eux, dans l'architecture et dans l'atmosphère de leur temps. Voilà peut-être la plus émouvante merveille parmi les institutions artistiques de la Révolution. Elle n'est plus, mais elle a profondément agi sur les origines et sur le génie du XIX[e] siècle. C'est là que le moyen âge commença à revivre pour les poètes et pour les peintres. C'est là que Michelet enfant sentit s'éveiller ses premières curiosités de l'histoire. Titien et Rubens au Louvre, la rude pierre de chez nous aux Petits-Augustins, des mondes nouveaux s'ouvrent aux rêveries de l'art.

CHAPITRE II

DE DAVID AUX ORIGINES ROMANTIQUES

Louis David. — A Lyon, une *Femme du peuple,* les bras rudement croisés sur la poitrine, les traits tendus, avec une expression de défi austère, retient impérieusement l'attention. C'est plus qu'un portrait, — une personnalité expressive peinte par une personnalité forte, un puissant accord historique entre le modèle et l'artiste. Nous voici loin des vieilles et des mères de Greuze, des plaisantes équivoques du libertinage et de la sensibilité. Cette virago épique, aux traits fatigués par la besogne et par l'âge, à la physionomie soucieuse et résolue, sort admirablement nette et concrète de la poussière du passé. Elle vit, avec une vulgarité sublime. Ce visage, si fortement dessiné, en pleine évidence, en pleine lumière et d'une telle autorité, s'impose à notre mémoire, à la fois comme image vraie et comme image symbolique, comme le portrait d'un être qui respire et qui pense et comme le portrait d'une classe, d'un temps, de leurs sombres vertus. On le donne à David, et l'on a sans doute raison. — A Versailles, à Bruxelles, *Marat* saigne dans sa baignoire, tenant sa copie pour l'*Ami du peuple* d'une main encore chaude, la tête coiffée d'un laid madras de linge. Ce n'est pas Agamemnon égorgé par Egisthe, ce n'est pas le tribun dont on prépare la pompe funéraire et qui va être porté au Panthéon, pleuré par un peuple, c'est un homme assassiné, surpris dans sa vie de tous les jours, un cadavre à qui la mort seule, et non de vains artifices, confère une grandeur étrange.

L'artiste qui a osé cette baignoire et ce couteau, et qui fut probablement le peintre de la terrible vieille de Lyon, est aussi l'auteur des *Sabines*, cette mêlée de modèles dépouillés de toute vie personnelle, entre lesquels bondit pour les départager, comme dans les figures de ballet, une grande femme étendant les bras avec une grâce impassible.

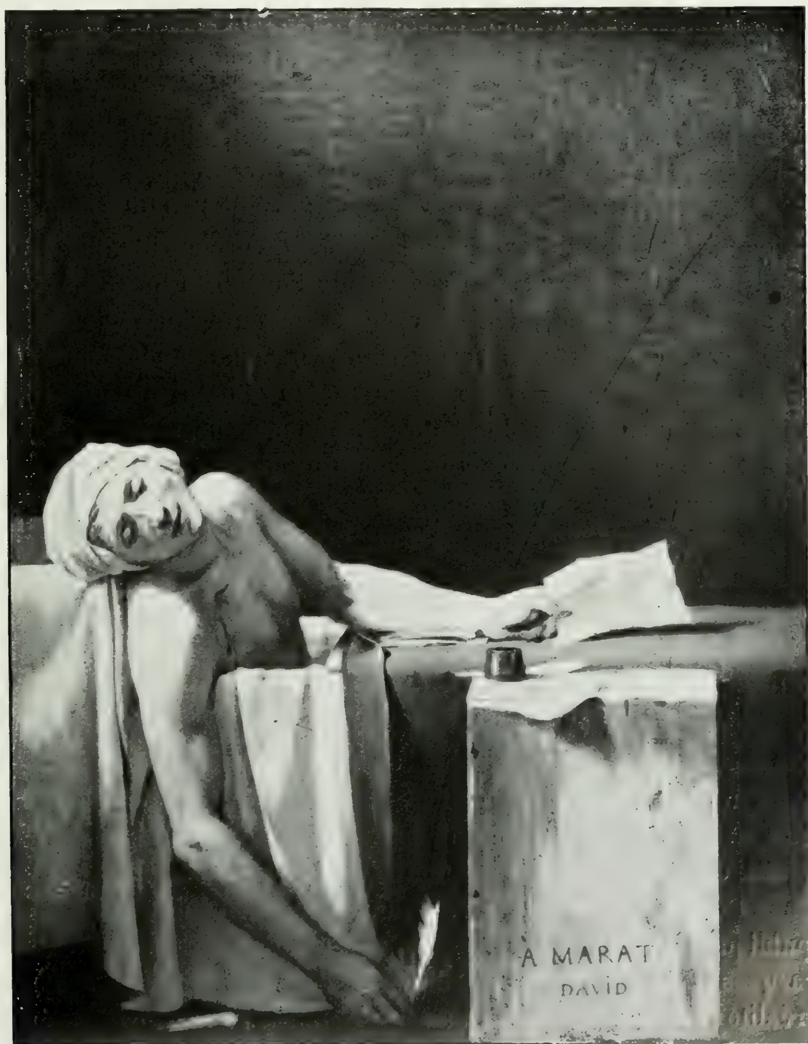
En David, il y a deux hommes, un théoricien et un peintre, doués

d'une force et d'une autorité égales. L'un se trompe avec la même rigueur que l'autre voit le vrai, s'y attache et le fixe pour toujours, dans des pages immortelles. Chaque fois que le peintre a été pris par la vie contemporaine, il fut un maître, il a laissé des œuvres égales au génie de son siècle et à son effrayante majesté. Le philosophe antique se faisant ouvrir les veines dans son bain ne lui eut inspiré qu'une image habile et sans intérêt : Marat assassiné nous saisit. Il y a néanmoins unité dans cette grande vie : elle est due au profond accord de ses passions et de l'époque, à la limite qu'il sut tracer entre ses dons et sa volonté. David a tué les grâces de la peinture, comme la Terreur a guillotiné Chénier, mais il en sentait tout le charme, et il dut d'abord les tuer en lui. L'énergie de son écriture, son style à la fois fiévreux et glacé, l'aridité ascétique de sa matière picturale ont une éloquence à la Saint-Just. Le peintre des Horaces et de Brutus nous étreint moins fortement que le portraitiste de Marat et de Bonaparte, mais c'est la même page d'histoire romaine, écrite du même stylet.

C'était un Parisien et le fils d'un marchand de fer, tué en duel. Après de mauvaises études classiques, il fut successivement l'élève de Boucher et de Vien. Il concourut pour le prix de Rome avec acharnement. Après l'un de ses échecs, il voulut se laisser mourir de faim. Quand il remporte le prix en 1774, quand il part pour l'Italie, il est un pur disciple de l'académisme aimable et habile de son siècle. Aux conseils de Cochin, qui craint de le voir se perdre au contact des grandeurs romaines, il répond avec assurance que l'antique ne le séduira pas, qu'il manque d'entrain et de mouvement. Pierre de Cortone, Charles Maratte, Guerchin, tels sont ses maîtres, jusqu'au jour où Giraud et Quatremère de Quincy lui ouvrent les yeux. Qu'est-ce qui l'amène à l'antique? Non la fureur de l'archéologie, mais le prestige d'une haute idée de l'homme, par réaction contre la galanterie de boudoir et l'héroïsme d'opéra.

Ses premiers tableaux importants, la *Peste de Saint-Roch* (1779, Marseille), *Bélisaire* (1780, Lille), *Andromaque pleurant la mort d'Hector* (1783, École des Beaux-Arts), sont des œuvres volontaires, où subsistent néanmoins, en dépit des accessoires d'antiquaire, les habitudes d'exécution et les tons jaunes d'un académisme à la Restout, et aussi des « trouvailles » dans le goût spirituel et sentimental de la génération précédente, le geste d'Astyanax consolant sa mère, le contraste accusé entre le visage ravagé de Bélisaire et le visage innocent de son jeune guide... Mais il s'attachait à bannir peu à peu ces sortes d'agréments pour

parvenir à l'austère plénitude d'un style noble et nu, à un art digne de l'antique, non par l'exacte richesse des trépieds et des lampadaires à la Piranèse, mais par une vertu dépouillée et stoïque. Il regardait



David. — Marat assassiné (1793). (Musée de Bruxelles.)

aussi la vie et le modèle d'un œil énergique : l'étonnant portrait équestre de Potocki est de ce temps-là. A Rome, il lui restait à apprendre encore : il y revint en 1784, avec Drouais et Wicar. Alors sa formule se dégage

avec netteté des incertitudes de sa jeunesse. Plus de compositions massées, mais de beaux espaces calmes et des figures isolées, reliées les unes aux autres par un rythme de bas-relief. Plus de draperies volantes, à la mode des maniéristes italiens, mais des vêtements aux plis droits. Plus de modelés pittoresques, mais des nus paisibles comme le nu grec. Plus de dessous installant une chaleureuse et solide unité sous le brillant des glacis, mais l'exécution morceau par morceau sur le fond blanc, comme sur un mur. Non un changement d'iconographie, mais une révolution en profondeur.

On en sent l'effort dans le fameux *Serment des Horaces* (Louvre), peint pour d'Angivilliers, le succès du Salon de 1785, où l'on fut frappé par cette architecture républicaine, vide de meubles et d'ornements, par la tunique de pauvre du vieil Horace, par cet accent d'austérité forte. David entend y rester fidèle, même quand il traite de plus gracieux sujets. En 1789, les *Amours de Pâris et d'Hélène* (Louvre), commandés par le comte d'Artois, inaugurent le règne du nu gréco-romain, du nu statuaire : Pâris, c'est une statue du Vatican ; Hélène, quelque marbre praxitélien. Cette tendance s'accentue dans un tableau exposé au Salon de la même année, *Brutus rentre dans ses foyers après la condamnation de son fils*, où l'on reconnaît des antiques célèbres, avec un effort pour donner au sentiment romain quelque chose de plus âpre et de plus archaïque, notable dans le petit bas-relief de Romulus et Rémus.

La Révolution éclate. Elle prend David tout entier, non seulement le peintre, mais l'homme même. Elle n'est pas à ses yeux un spectacle, une dramatique œuvre d'art, mais une ère nouvelle et sublime. Les exemples, les vertus qu'il a peints ou qu'il veut peindre descendent dans la rue, renversent les trônes, haranguent les peuples. Son style cesse d'être archéologie pour devenir esprit même d'un temps. L'esthétique se jette dans la vie, qui la renouvelle, qui la galvanise, qui en fait de l'âme et de la vérité. Aventure unique d'un peintre qui voit renaître sa république idéale et qui assiste à la résurrection de ses Brutus et de ses Gracques. Pour être antique et digne de l'antique, il n'a plus qu'à étudier la réalité contemporaine. Il esquisse le *Serment du Jeu de Paume* (Louvre) et, sous la redingote de ces bourgeois de Plutarque, il commence par installer des nus héroïques, puis il les abandonne, hommes par le visage, dieux ébauchés d'un trait pour le reste du corps. Aux Vies des Hommes Illustres il ajoute ces noms : Lepelletier de Saint-Fargeau, Marat, Bara, portraits, non de vivants couronnés par la gloire, mais de morts transfigurés par le sacrifice. Un dessein plus vaste l'anime, peindre, non plus

avec des modèles inanimés ou immobiles, avec de froides matières, mais avec d'immenses masses vivantes. David prend le peuple de Paris, le distribue, le répartit, l'ordonne en cortèges, lui bâtit des décors provi-



David. — Bara. (Musée d'Avignon.)

soires, le fournit de costumes et d'accessoires dignes de la grandeur des temps : translation des cendres de Voltaire, fête en l'honneur des Suisses de Châteauvieux, fête pour la reprise de Toulon, fête en l'honneur de Bara, fête en l'honneur de Viala, ces projets et ces réalités

mettent autour de la tragédie révolutionnaire l'austère magnificence de l'esthétique républicaine. David est député de Paris à la Convention et, par deux fois, il la préside. Il propose que l'on érige des monuments aux villes qui ont bien mérité de la patrie en repoussant les séides du tyran, que l'on décerne des couronnes civiques et des médailles de bronze. Il fait décréter la suppression de l'Académie (1793), vote la mort de Louis XVI, siège au Comité de Sûreté générale. Il est mêlé aux dernières convulsions du terrorisme, attaqué violemment le 9 thermidor par André Dumont et Lecointre, défendu par Legendre et Thibaudeau, jeté en prison, relâché, repris en prairial, et c'est alors qu'il signe et date de cette inscription romaine : *David faciebat in vinculis*.

Les vertus républicaines détendues par le Directoire cèdent au goût du plaisir, l'ancienne société se refait peu à peu, le gâchis financier favorise l'agio, la dépense, le luxe, la facilité des mœurs : David reste fidèle à son rêve spartiate et romain ; il peint les *Sabines* (1795-1800, Louvre). Une pierre gravée reproduite par Montfaucon, une illustration de Flaxman pour l'*Iliade* lui donnent les premiers éléments. Il les développe avec une froide ampleur. Son tableau se compose, non comme une pyramide étagée, non comme une succession de plans en profondeur, mais comme un bas-relief où les figures se juxtaposent. Ses héros sont dépouillés, et la « vérité » de ces nus parut à beaucoup intolérable. Il dut s'en justifier. Curieux mélange d'une forte étude et d'une tension arbitraire. Peinte d'après Mme de Bellegarde, Hersilie a de la beauté.

Cet homme de gauche avait son extrême-gauche, les « penseurs », les « primitifs », qui, sous la conduite de leur chef, Maurice Quaï, erraient dans Paris, vêtus comme des pâtres d'Homère, adeptes d'une esthétique forcenée, sauvagement idéaliste et archaïsante. David ne leur est pas hostile, il ne cède pas au modérantisme d'une époque heureuse ; de l'exaltation même de ses disciples les plus avancés, il retient quelque chose d'utile et de tonique, et l'on en retrouve la trace dans l'inspiration et l'exécution du *Léonidas* (terminé en 1814, Louvre), hommage à la Grèce « intégrale », au nu héroïque, vidé des grimaces d'une anatomie inutile, dépouillé des plis stricts des toges. De chaque côté du chef voué à la mort se distribue, avant le tumulte de la bataille, la liturgie d'un sacrifice funèbre. Le guerrier qui grave l'épitaphe dans le rocher, les porteurs de couronnes sont admirables.

Cependant l'Empire s'était fait. Il restait à David l'autorité morale, le respect qui entoure un grand nom, une grande vie, une âme forte, et

même ces vastes succès populaires qui, acclamant un art de haute pensée, archaïsant et jacobin, c'est-à-dire triplement ésotérique, étonneront



Cliché Bulloz.

David. — Le Sacre de Napoléon, fragment (1805-1807). (Musée du Louvre.)

toujours. Mais le retentissement de l'exposition particulière des *Sabines* ne nous laisse aucun doute sur ce point. Néanmoins l'esprit public s'ouvrait largement à des révélations nouvelles ; au culte des vertus antiques succédait la passion de la gloire, et c'était dès lors de l'anachronisme que

de célébrer Léonidas, quand on avait Napoléon, les maréchaux, l'armée, la France. La faveur allait peu à peu à des hommes de second plan, comme Gérard, comme Girodet, elle était acquise au génie novateur et moderne d'un admirable peintre de la guerre, Gros. Napoléon lui-même les aimait. Il respectait David, étant d'ailleurs la seule force capable de s'imposer à une volonté de cette trempe. Il l'associe en quelque sorte à l'Empire, il la hausse au sublime du vrai,dans deux chefs-d'œuvre, le *Sacre* (Louvre) et la *Distribution des Aigles* (Versailles). Ils attestent la puissance du peintre, quand il s'arrache à l'esthétique et à l'histoire ancienne.

Lui seul portait dans son âme le sens de la grandeur, si nécessaire dans des sujets de cet ordre. Il reçut des suggestions, il eut recours à un collaborateur. L'idée de représenter Napoléon en train de couronner Joséphine est de Gérard. L'exécution est en grande partie de Rouget. La majesté de l'inspiration n'appartient qu'à l'empereur et à David. Premier peintre de la cour, jamais on ne fut plus grandement dignitaire. Il rentrait dans la vie moderne, mais il restait sur le plan de la solennité. L'ordonnateur des fêtes de la Convention se retrouvait aux prises avec ces masses de personnages qu'il aimait à distribuer et à faire mouvoir. Dans la nef de la cathédrale, il déploya son cortège, il en répartit les éléments, non avec la bonne grâce d'un préfet du palais, mais avec l'autorité d'un tribun militaire. Le beau mot de *gravité*, que le vieux Delécluze emploie avec justesse pour caractériser l'art de David, qualifie à merveille le ton moral du *Sacre*. David le peignit, non comme une fête de cour, toute brillante et toute parée, mais comme un grand événement de l'histoire de France. Il y fut peintre, on y voit abonder les plumets, les panaches et les manteaux ; les broderies étincellent, comme l'orfèvrerie des crosses et des croix, mais, dans la haute tenue de cet accord magistral, ils sont à leur place et à leur plan. Tout respire la poésie de l'ordre, la souveraineté de l'Empire. Tout proclame la gloire de l'armée, l'éclatante rudesse de la dictature militaire dans la *Distribution des Aigles*, encombrée d'étendards et d'uniformes, palpitante de vie allégorique et de vie vraie. César debout semble vouer à leurs destins la patrie et ses légions. Une allégresse sacrée porte tous ces soldats qui montent vers leur chef comme on monte à l'autel d'un dieu.

Le *Sacre* est une immense galerie de portraits. Le groupe des évêques, Napoléon, Joséphine sont des effigies puissamment écrites et comme frappées par un médailleur. Toujours David s'attacha avec pas-

sion à l'étude du visage de l'homme, toujours il fut grand entre les portraitistes. C'est dans ce domaine qu'on peut mesurer sa hauteur. Là



Cliché Balaz.

David. — Madame Morel de Tangry et ses filles. (Musée du Louvre.)

plus que partout ailleurs, il voit ample, grave, fort et simple. Il y est coloriste, tantôt par un accord des tons locaux, frais, vifs, légèrement frottés, tantôt par des harmonies plus riches ; il y est peintre. Le portrait de Bonaparte de la collection Bassano, dans sa franchise d'esquisse,

s'enlève impérieusement sur le fond de la toile. L'austérité de la matière, du costume, de la chevelure flottante semble appartenir encore à une république chaste et respectueuse des lois. Cette tête sans corps, on la dirait peinte sur le crépi d'une muraille, dans les loisirs d'un camp.

Les premiers portraits de David, Sedaine et sa femme, François Devienne, le comte Potocki (1781), Jacques Desmaisons (1782), Lavoisier et sa femme (1788) paraissent d'une humeur plus souple et d'un charme plus facile, et il est vrai que c'est là peut-être la fleur de son talent, que n'a pas encore séchée le souffle torride des révolutions, mais la force de l'écriture et la sûreté de l'observation y sont déjà tout entières, avec la plus belle largeur de style. Qu'on ne l'oublie pas, ils furent exécutés à l'époque même où la mode allait à la manière fondante, au dessin fugitif, aux arrangements aimables de Mme Vigée-Lebrun. La maîtrise prend plus de nerf et plus d'accent dans les œuvres de l'époque révolutionnaire et de l'époque impériale, — portraits de femmes : la marquise d'Orvilliers, épanouie de maturité, malgré la spirituelle jeunesse d'un visage ouvert, la délicieuse Sériziat (Louvre), Mme Récamier (Louvre), si pure et si vraie, quand on la compare à la caillette, assez vulgaire, de Chinard ; portraits d'hommes : le conventionnel Michel Gérard et sa famille (Le Mans), hommage à la familiarité d'une vie simple et utile, œuvre de vérité qui, par la largeur et la carrure du style, transfigure la bonhomie des modèles et les installe vivants dans l'histoire, Sériziat (Louvre), beau-frère de l'artiste, peint, ainsi que sa charmante femme, peu de temps après la libération de David, en vendémiaire 1795, Sériziat, d'une si plaisante et si cavalière arabesque, avec son haut chapeau, sa cravache, sa culotte de peau, dans une gamme limpide, dans une fraîcheur d'aquarelle ou de fresque, le pape Pie VII (Louvre), étude pour le *Sacre*, avec sa finesse de prêtre, ses beaux yeux, son air étonné d'être là, lui, le pape, posant devant un régicide, le conventionnel J.-B. Milhaud (Louvre), coiffé du chapeau à plumet, l'habit bleu à boutons d'or barré par l'écharpe aux trois couleurs, la main gauche gantée à la crispin et posée sur le sabre de commissaire aux armées, tête de sans-culotte et de hussard, d'orateur de club et de gagneur de batailles, toute fraîche d'audace et de jeunesse. Milhaud, devenu général de l'Empire, mena la charge des cuirassiers à Waterloo. Il fut proscrit par la Restauration et ne rentra en France qu'après 1830. David fut proscrit comme lui, mais ne revint pas. L'exil termine cette grande vie, et la mort l'y saisit (1825).

Ses dix années de Belgique n'interrompirent ni son activité de peintre

ni sa dictature de chef d'atelier. Il exécutait encore de grandes œuvres, il formait des élèves, il travaillait avec eux. L'étonnant portrait de Mme Morel de Tangry et de ses filles, les *Dames de Gand* (Louvre), bourgeoises cossues, autoritaires, acides, n'est pas signé : il pourrait être de Navez. Mais il rappelle le groupement et la puissance du *Michel Gérard*. Celui



Cliché Lévy-Neurdein.

Gros. — Bonaparte au pont d'Arcole (1796). (Musée du Louvre.)

de *Madame Sauveur-Walther* (Bruxelles, coll. Sauveur) est d'une finesse charmante. D'autres portraits, de touche plus vive, d'une couleur chaude et légère, semblent prouver que David n'est pas resté insensible au milieu flamand. Il connaissait de longue date les générosités et les subtilités de cet art. Je ne crois pas que le *Pâris* leur doive, comme on l'a dit, sa désagréable harmonie rose. Mais il y a dans certaines parties du *Sacre* comme

un souvenir du faste de Rubens. Tant il est vrai qu'il est difficile et dangereux d'enfermer les maîtres dans une définition trop stricte. Sous l'unité de la doctrine, il y a les diversités du goût et la sensibilité du peintre. Mais l'énergie du tempérament donne à tout le ton de l'unité et assure l'ascendant de l'influence. Celle de David, nous le verrons, s'imposa, non seulement à la Belgique, mais à la plupart des écoles européennes.

Le baron Gros. — Par ses théories, par son système, David appartient au XVIIIe siècle, à la renaissance archéologique, il est homme du passé. Il appartient à son temps par sa vie d'action, par le *Sacre*, par les *Aigles*, par ses beaux portraits. Son existence est forte et tendue, comme sa nature, comme sa discipline, dont il a fait peser le jacobinisme inflexible sur son atelier. Gros est l'exemple de ces peintres d'un génie audacieusement personnel et d'un caractère faible qui oscillent entre l'enseignement d'un maître et leur propre don. Il y a du lâché et de l'incertain dans sa carrière, mais, quand il se possède tout entier, ou plutôt quand il est pris par le spectacle épique de l'histoire contemporaine, il est admirable, il est décisif, il jette dans la peinture de son temps des nouveautés d'images, de style, de couleur, de manière qui sont à l'origine même de l'art moderne. Dans l'histoire de l'école française pendant la première moitié du XIXe siècle, on peut déjà discerner deux courants, celui des peintres rivés à l'imitation de David, celui des peintres librement inspirés de Gros.

Gros (1771-1835) est entré à quinze ans dans l'atelier de David, qui lui porta dès ses débuts une forte, une austère tendresse de père et de maître. Il apprit à peindre au moment où triomphaient les *Horaces* et le *Brutus*, mais il allait voir chez les marchands de tableaux des Vénitiens, des Flamands, des Hollandais. En 1793, il courut sans doute des dangers que grandit son imagination, il quitta Paris, vit Nîmes, Montpellier, Marseille et passa en Italie. A Florence, il connut Alfieri et Mme d'Albany. Ce qu'il peignait alors, on le sait par un de ses premiers tableaux, *Young près du cadavre de sa fille*, où la nuit, les larmes, la solitude et la mort sont accommodées au goût du jour, dans l'esprit des vignettes attendries du premier romantisme. Jusqu'en 1796, il séjourne surtout à Gênes.

L'Italie de ce temps-là, c'est une Italie chaude de passion, une Italie en guerre, l'Italie de Bonaparte, retentissante de victoires, rendue à la vie, rendue à elle-même par les armées de la République. Ce que la Révo-

lution fut pour David, sur un autre plan et dans d'autres conditions, la campagne d'Italie le fut pour Gros, une inoubliable occasion de vivre. Il fut présenté à Bonaparte et nommé commissaire pour le choix des



Cliché Aumont.

Gros. — Combat de Nazareth, esquisse (1800). (Musée de Nantes.)

œuvres d'art, avec le grade d'inspecteur aux revues. C'est de cette époque que date l'admirable portrait d'Arcole (Louvre), si curieux à comparer avec l'esquisse du Premier Consul par David, — Arcole, la jeunesse, la bataille, la victoire, le baptême du feu de la grande peinture militaire. Par respect pour son maître, Gros a beau peindre *Alexandre et Bucéphale*,

Timoléon et Timophane, — enfermé dans Gênes avec Masséna, d'avril à juin 1800, il éprouve toutes les rigueurs de l'épouvantable siège, il apprend ce qu'il y a d'humanité tragique et de grandeur misérable dans la guerre. Il est soldat. Ses amis blâment sa paresse. David le réprimande. Les Rubens qu'il a vus à Gênes l'enthousiasment, il ose les déclarer plus que sublimes. Il vit avec ardeur. Ce qu'il retient de l'Italie, ce ne sont pas des souvenirs d'antiquaire, c'est Michel-Ange, c'est Rubens et c'est la bataille. Quand on l'examine du dehors et sur les catalogues, il semble hésiter : au Salon de 1801, à côté du *Bonaparte à Arcole*, il expose *Sapho se précipitant du rocher de Leucade*. Mais, dès cette date, il est le peintre de la guerre, il va le montrer dans des toiles chaudes de vie, d'action et de sentiment.

La peinture militaire au XVIIIe siècle est un « genre », cultivé avec adresse, avec brio, par des pasticheurs spirituels des chocs de cavalerie du Bourguignon et de Wouwerman. Plaisante matière à vivacité pittoresque, à *furia* pour rire, à jolies taches, que ces enchevêtrements de bêtes et d'hommes sur lesquels passe gracieusement la fumée des pistolades, où crépitent l'éclair d'un sabre, un canon de mousquet, l'or d'une broderie d'uniforme ! L'imagination de Casanova est spirituellement dramatique. « Il sort de son cerveau, écrit Diderot, des chevaux qui hennissent, bondissent, mordent, ruent et combattent; des hommes qui s'égorgent en cent manières différentes; des crânes entr'ouverts, des poitrines percées, des cris, des menaces, du feu, de la fumée, du sang, des morts, des mourants, toute la confusion, toutes les horreurs d'une mêlée.... » Comme on sent, même à travers ces lignes, la facture de verve, les arrangements adroits, l'habile usage des « cent manières de s'égorger » ! Loutherbourg continue Casanova, et Pierre Lenfant — mais de très loin — Van der Meulen. Van Blarenberghe met la bataille sous le microscope et la réduit aux proportions d'une mêlée de fourmis, admirables à voir, dans le silence du cabinet, en retenant son souffle de peur de les disperser...

Les générations suivantes ont Duplessis-Bertaux (né en 1747), Swebach (1769-1823) et bien d'autres. Duplessis-Bertaux, graveur surabondant, monotone, voit les batailles à la Callot, mais sans le mordant, sans la flamme d'un beau métier d'aquafortiste. Les estafettes galopent au premier plan, les masses d'infanterie compactes sont distribuées dans la plaine comme pour une revue. Il y a trop d'unités semblables et juxtaposées. Que manque-t-il à cette conception, peut-être vraie, peut-être conforme à la tactique ancienne ? La grandeur du hasard et de la passion.

Swebach présente plus d'intérêt quand il s'attache à l'anecdote militaire, aux petites rencontres, aux côtés épisodiques de la vie du soldat. L'un et l'autre sont des illustrateurs documentaires autant que des artistes. De Taunay (1755-1830), l'on a vu des esquisses brillantes et colorées qui révèlent des dons de peintre, plus tard amincis et anémiés par David. Mais il tient trop au XVIIIe siècle pour voir dans la guerre autre chose qu'une occasion pour la peinture de genre, attendrie d'épisodes senti-



Cliché Lévy-Neurdein

Gros. — Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa (1804). (Musée du Louvre.)

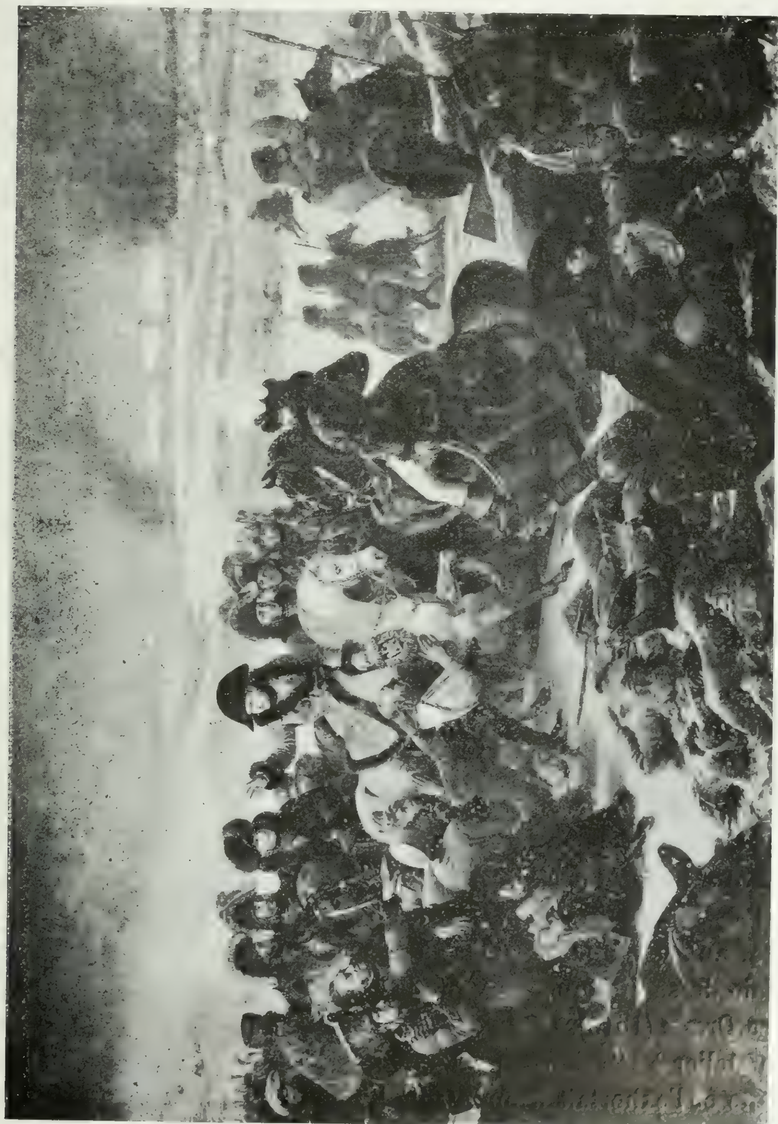
mentaux. Même dans ses compositions d'un caractère officiel, il mêle à des procédés davidiens des arrangements de décor et des habitudes d'invention qui tiennent à ce qu'il y a de plus vieux et de plus factice dans l'ancienne école. Carle Vernet (1756-1836) répand sur les champs de bataille les écuries des champs de courses ; démontés, ses cavaliers n'existent plus et son *Bombardement de Madrid* est à peu près ridicule de platitude.

Gros a vu la guerre, non à travers les *Bulletins* et le *Moniteur*, non chez Parrocel ou chez Swebach, mais au soleil, sur un sol flambant des premières victoires de Bonaparte. Alors il était pauvre, alourdi par l'in-

succès, contraint de soutenir sa mère ruinée en faisant à la hâte des travaux mercenaires. Cette jeunesse amère et fiévreuse, neuf ans passés loin de Paris, l'amitié des soldats lui faisaient une âme toute prête à sentir, à posséder ces grandeurs. Ce qu'il y a de nouveauté héroïque, de chaude improvisation et de tumulte dans la campagne d'Italie, ce qu'il y eut de terrible dans le siège de Gênes, voilà ses assises morales Il concourt pour le *Combat de Nazareth*, épisode des guerres de Syrie où s'immortalisa la valeur de Junot. Il remporte le prix, mais Bonaparte ne donne pas suite à la commande. Nous avons l'esquisse (Nantes), elle semble ouvrir un nouveau chapitre de l'histoire de la peinture ; le vaincu de Nazareth, désormais, c'est David ; la nouvelle et brûlante conquête, c'est la couleur. La couleur, âme et vie d'un ensemble puissamment dramatique, né de la furie même de l'action, mais sur des dessous de vérité locale soigneusement établis. La couleur, non comme élément de pure fantaisie pittoresque, mais comme valeur significative, comme force plastique et comme force morale. Dès les premières années du XIX[e] siècle, avec ce *Combat de Nazareth* et l'esquisse de Prud'hon pour *La Paix ou le triomphe de Bonaparte* (Lyon), l'école française dispose des ressources qu'il lui faut pour exprimer l'ardeur et la générosité d'une grande époque.

Nazareth abandonné, Gros reçut comme compensation la commande d'un autre épisode de la campagne de Syrie, *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa* (Louvre). C'était au cours de cette expédition funeste qui eut pour terme l'échec de Saint-Jean d'Acre et pour conclusion la plus dure retraite, sous le soleil, dans les sables torrides, tandis que la peste décimait l'armée. Sous les arceaux d'un caravansérail transformé en lazaret, le général visite les malades, les fixe d'un regard volontaire, touche leurs bubons. On dresse les moribonds sur son passage, ils semblent s'arracher, avec la langueur du songe, à la mort qui les tient. Ravagés et nus, leurs grands corps vidés de toute énergie opposent aux académies sculpturales des davidiens l'évidence misérable de la vie en lutte avec la corruption. La fastueuse indigence de l'Orient, la hauteur compatissante des Syriens qui sont là, pareils à des rois mages, le soleil qui dévore le paysage, qui fait fourmiller la vermine, fermenter la fièvre et délirer les âmes, tout est senti avec une violence, une hauteur de grand poète. Au centre, le chef, jeune, net, intrépide, et déjà promis à l'empire. Le temps a doré cette espèce de solennité éclatante et funèbre ; au Salon de 1804, on saluait en elle la résurrection de Titien, et, comme les

grandes pages de Venise, elle a majestueusement vieilli, sans perdre sa sonorité. En 1806, c'est la *Bataille d'Aboukir* (Versailles), pour laquelle Gros utilisa sans doute l'esquisse du *Nazareth*, mais avec une couleur



Cliché Lévy-Neurdein.

Gros. — Napoléon visitant le champ de bataille d'Eylau (1808). (Musée du Louvre.)

plus ardente encore, un mouvement frénétique qui met partout la flamme de vaincre, l'ardeur de tuer. En 1807, s'ouvre le concours pour *Napoléon visitant le champ de bataille d'Eylau*, et le tableau de Gros est exposé

au Salon de 1808, où il remporte un succès presque égal à celui des *Pestiférés de Jaffa :* là encore, il y a la puissance du sentiment dramatique et la grande pitié de la guerre ; là encore, la scène se passe dans un lieu déterminé, qui ne sert pas de vague décor, mais qui exalte l'action. Sur l'immense champ de neige, Napoléon et ses généraux se détachent comme des ombres colossales, mais, sauf peut-être le Murat à moustaches et à panache qui cavalcade sur sa monture, sellée d'une effrayante peau d'ours, ils sont malgré tout des comparses. Les protagonistes gisent ou se débattent au premier plan, encombrés de leur pesant harnais de guerre, poudrés de neige, roidis de gel, peints avec une solidité funèbre, dans des terres mornes. Gros eut la croix, mais la critique faisait ses réserves : aux morts d'Eylau elle reprochait de manquer de style, d'être des soldats, non des héros. Sous le ciel noir, ces géants tombés d'un bloc, en train de passer l'arme à gauche, comme ils disaient dans le rude argot des régiments, épouvantaient les stratèges de salon, habitués à voir les guerriers de l'Iliade, traduite par Bitaubé, tomber et mourir avec une élégance de danseurs.

C'est le sommet de Gros, son chant sublime. Il y a des choses admirables dans la *Bataille des Pyramides* (1810, Versailles), notamment les mamelucks blessés du premier plan, qni font songer aux *Massacres de Scio,* mais une composition pénible, tendue, fatiguée. Quelques belles esquisses, mais surtout de grands portraits d'hommes de guerre, respirant la brutalité, l'énergie, l'ivresse des mêlées, la vanité de la parade, par exemple ces beaux sabreurs, Fournier-Sarlovèze, Lasalle, sont le meilleur de son œuvre pendant les dernières années de l'Empire. Les purs classiques se refusaient toujours à cet art magnanime, à ce réalisme épique : Gros échouait à l'Institut contre Ménageot en 1809, contre Gérard en 1812. La Restauration ne lui était pas favorable comme milieu moral, et il s'y sentait mal à l'aise. Morte l'épopée, on revenait aux sujets tirés du grec, aux « grands » sujets, à la peinture lisse, au modelé rond. Gros essaie de se diminuer aux proportions de cette esthétique, il y parvient avec *Oreste* (1815), *Œdipe et Antigone* (1820). David qui lui avait confié son atelier à son départ pour l'exil, lui envoyait de Bruxelles des mandements et l'exhortait à maintenir l'intégrité de la doctrine. Parfois Gros ressaisissait la puissance de ses dons ; on retrouve des qualités émouvantes, un énergique relief dans le départ nocturne de *Louis XVIII quittant les Tuileries le 20 mars* (1817), et Jal donne des éloges à l'*Embarquement de la duchesse d'Angoulême* (1819), composition ingénieuse. La décoration de

la coupole du Panthéon étant terminée (1824), le peintre reçut de Charles X la baronnie qui aurait dû lui être conférée sur son champ de bataille d'Eylau. Rien de plus triste que ses dernières années ; il voit naître la



Cliché Lévy-Neurdein.

Gros. — Portrait du colonel baron Fournier-Sarlovèze (1812). (Musée du Louvre.)

peinture moderne, il en sent la poésie, il en devine l'avenir, il salue avec une générosité de père la *Barque du Dante*, mais il est enchaîné à la caducité d'un art pour lequel il n'est pas fait et dont sa propre vieillesse aggrave l'insuffisance. Ses plafonds du Louvre, ses Arianes, ses Bacchus,

Acis et Galathée, Hercule et Diomède (1835, Toulouse) paraissent les survivants épuisés d'un monde mort. Son atelier décline. Les succès des élèves d'Ingres au concours de Rome se multiplient. Enfin le Salon de 1835 lui est funeste par l'insolente violence de la critique, il n'en peut supporter l'outrage, le sentiment de sa déchéance le tue. Le baron Gros, vainqueur d'Eylau, disparaît. Le 26 juin de la même année, on retrouve son corps dans la Seine, au Bas-Meudon.

Ces vies larges mêlées à notre histoire n'ont pas seulement la poésie de leur grandeur. Elles jettent une vive lumière sur les débuts de ce siècle, qui leur doit deux de ses directions essentielles : ce serait une erreur que de les démembrer pour en répartir les éléments dans les annales de la vie artistique et dans les chapitres de l'histoire anecdotique ou administrative du goût public. David a l'autorité du caractère et la vigueur de la doctrine. Gros a la magnificence du don. Le régicide exilé continue à fausser le sens de la peinture française en l'éloignant de la vie, et son disciple d'élection, le colosse à l'âme faible, meurt de cette aberration, quand Napoléon et l'épopée ne sont plus là pour contrebalancer David : mais il laisse à l'école le plus riche héritage. Géricault, Delacroix, le romantisme lui doivent de puissantes suggestions.

L'histoire des davidiens est plus complexe. David a un atelier et il a une école. Il a ses élèves directs, nourris de sa doctrine et de son enseignement, et, hors de l'atelier, sa vaste influence. Mais il est remarquable que son atelier même, si fortement décrit par le vieux Delécluze, n'ait pas maintenu à travers les années un groupe compact. Une discipline qui bannit les dons proprement picturaux et le goût de la vie peut fixer les natures pauvres, les acolytes éternels, les bons élèves, mais les artistes doués tendent à lui échapper. Il y a néanmoins des figures bien intéressantes parmi les séides : Hennequin, jacobin comme son maître, mort en exil comme lui, mais qui, d'instinct, mêle parfois une sorte de violence romantique, même dans sa matière de peintre, à la violence révolutionnaire, Rouget, qui peignit de grandes parties du *Sacre*, Pagnest, mort à vingt-neuf ans, l'auteur de l'excellent *Nanteuil-Lanorville* (1819, Louvre), le portraitiste Riesener, puis, à quelque distance de mérite et de temps, Couder, Schnetz, Abel de Pujol, qui, au cœur même du XIXe siècle, conserve à peu près intact le vieil esprit davidien, dans ce qu'il a de moins solide il est vrai. Il y a les talents plus libres, le génie de Gros, la curiosité de Girodet, Gérard, J.-B. Isabey, Fragonard fils, Martin Drolling, Coche-

reau, Granet. Le génie d'Ingres domine le groupe des davidiens d'Italie, Gauffier, délicat et habile dans ses portraits, si justes de touche, de sentiment et d'atmosphère, Wicar de Lille, Fabre de Montpellier, deux noms illustres dans l'histoire des musées.

Les chefs des deux grands ateliers contemporains, Vincent et Regnault, avaient été des premiers à adhérer aux formules de l'idéalisme antiquisant, tel qu'il s'était manifesté avant Peyron et David, en conservant quelque chose de l'ancienne Académie et en y mêlant, Vincent un bel accent réaliste, un sens assez large de l'anecdote à effet tirée de l'histoire de France, Regnault l'agréable pureté de l'*Education d'Achille* et des *Trois Grâces*. L'atelier de Vincent représente une discipline à part, avec Mauzaisse, Meynier et ce maître charmant, que nous retrouverons, Heim; mais Picot, qui en sort, est, jusqu'au Second Empire, le plus véhément et le plus combatif des classiques. L'atelier Regnault donne Hersent, Blondel, Menjaud, Robert Lefèvre. Il donne aussi Guérin.

Ce dénombrement des ateliers, ces simples noms d'élèves permettent déjà de discerner des courants et des nuances. A côté des purs classiques, que le romantisme va faire oublier en les submergeant, quelques-uns des dons naturalistes et pittoresques du XVIIIe siècle, et même certaines de ses qualités de métier survivent. L'inquiétude qui parcourt les lettres, les influences étrangères se communiquent à la peinture. L'histoire d'autrefois et l'histoire contemporaine, conçues non comme prétexte à tragédie, mais comme évocation d'un moment, dans ce qu'il a d'anecdotique et de familier, ont leurs interprètes. D'autres artistes, consciencieux et doués, étudient la poésie de la lumière, sont sensibles au charme de la vie domestique, retrouvent les Hollandais. Dans les dessous de l'école de David, et c'est curieux, se prépare la familiarité de la peinture moderne, sa magnificence et sa grandeur étant assurées par l'héritage de Gros. Certains peintres nous aident plus particulièrement à fixer, sinon les directions décisives, du moins l'esprit, le ton de l'époque, ce que l'on pourrait appeler le style Empire : Guérin, Girodet, Gérard, quelques portraitistes.

Le style Empire. Le romantisme d'intention. — Le style Empire en peinture, c'est d'abord la froideur de l'exécution, je ne dis pas de la palette, car il y a, chez Gérard par exemple, des notes chaleureuses, parfois même un certain faste animé de ton. Mais, qu'ils peignent une bataille, une scène à l'antique ou un portrait, ils ont, les uns et les autres,

l'unité compacte du faire et comme une méfiance des ressources de la peinture. Le métier de l'un est le métier de l'autre, tous leurs tableaux sont exécutés de la même manière, la toile est partout identiquement couverte. De plus un certain « fondu », un faux moelleux, un modelé rond dans les nus, qui tient à la statuomanie, mais qui affadit la sécheresse, forte et prenante, de David. Le rèche du peintre du *Marat*, l'austère autorité du ton local (cette vertu, après une époque d'harmonies fondantes), ils en oublient volontiers l'accent. Cette tenue impassible associée à de froides caresses de modelé, c'est la dominante.

Dans les grands sujets, le caractère scolaire et tendu ne l'est pas moins. Guérin (1774-1833) est remarquable à cet égard. Trois ans après son prix de Rome (l'année même du rétablissement de l'institution, en 1796), il exposait au Salon de 1799 son fameux *Retour de Marcus Sextus* (Louvre) qui lui valut un triomphe. L'atelier Regnault, dont il sortait, lui offrit un banquet, présidé par le patriarche des néo-classiques, Vien. C'était une sorte de défi à l'atelier de David, mais un hommage du même coup : quelques détails de facture, quelques accents anatomiques, une facture moins sèche sont peut-être à Regnault, le style, l'effet, les types, les draperies sont à David. Mais l'autorité rigoureuse de la composition est toute personnelle, et c'est là le beau don de Guérin. Cette sorte de grande croix que forment la morte couchée, lumineusement livide, et le vivant debout à contre-jour est d'une émouvante violence. Le *Cimon* de Peyron, le *Marcus Sextus* de Guérin, le *Brutus* de David sont bien de la même famille, l'œuvre de Guérin étant d'ailleurs, de ces trois inspirations funèbres, la plus dramatiquement mortuaire.

Le peintre n'a plus la même autorité dans des œuvres plus mièvres, où le sentiment romanesque enjolive la tragédie, où les traces de l'ancien académisme sont sensibles, *Phèdre et Hippolyte*, *Enée et Didon*, *Egisthe et Clytemnestre*. Baudelaire, dans son étude sur l'Exposition de 1855, analyse avec la plus spirituelle finesse cette équivoque du talent : « David ne cessa jamais d'être l'héroïque, l'inflexible David... Quant à Guérin et Girodet, il ne serait pas difficile de découvrir en eux, d'ailleurs très préoccupés de l'esprit de mélodrame, quelques légers grains corrupteurs, quelques sinistres et amusants symptômes du futur romantisme. Ne vous semble-t-il pas que cette Didon, avec sa toilette si précieuse et si théâtrale, langoureusement étalée au soleil couchant, comme une créole aux nerfs détendus, a plus de parenté avec les premières visions de Chateaubriand qu'avec les conceptions de Virgile et que son œil humide, noyé

dans les vapeurs du keepsake, annonce presque certaines parisiennes de Balzac ?... »

Le type favori de la plastique impériale n'est pas dépourvu d'une certaine grâce. Ce n'est pas le type masculin, le bellâtre praxitélien cher à Girodet (1767-1824). Quoi qu'en ait dit et pensé son auteur, l'*Endymion*,



Cliché Archives Phot.

Guérin. — Le Retour de Marcus Sextus (1799). (Musée du Louvre.)

le suave adolescent mollement répandu dans le sommeil et le clair de lune, n'est pas une création originale, c'est encore un souvenir du Pâris de David. Mais la femme, la femme jeune, la jeune fille, telle que l'ont vue Gérard et Girodet, dans sa nudité mince et haute, n'est ni sans poésie ni sans beauté. Les Romaines et les Sabines de David l'ont peut-être inspirée, et pourtant elle est à peine leur sœur, bien moins que celle de la jeune Corinthienne de Vien. C'est la muse de Fontanes, qui n'est pas celle de Chénier, ni celle de Prud'hon, certainement. Mais elle a sa

vénusté particulière, tantôt chaste (*Atala*), tantôt voluptueuse, troublante, comme la singulière *Danaé* (1799) de Girodet, portrait satirique de Mlle Lange. Réduites aux proportions de la vignette, elles sont tout à fait charmantes, ces jolies vierges glacées, que Girodet a répandues dans ses illustrations pour les petits lyriques grecs, pour tous ces poètes aimables que le XVIIIe siècle à son déclin trouvait délicieux et dont il a transmis le goût à l'Empire.

L'inspiration littéraire et romanesque est singulièrement au-dessous du *ton* davidien et tout à fait étrangère à sa doctrine. Ossian, Dante, Chateaubriand, Mme de Staël tendent à se substituer à Plutarque, et Clotilde de Surville, adroit pastiche qui remonte au début du siècle (on retrouverait peut-être ses origines chez Cazotte) enfante le style troubadour. Les chevaliers, les ménestrels, les clairs de lune, les ombres des guerriers morts, la lyre de Corinne ne sont pas des éléments négligeables dans les nouveautés du goût. Mais le romantisme en peinture n'a pas encore trouvé sa langue, il est toujours dans les limbes. L'*Atala* de 1808 est aussi loin que possible de la saveur sauvage de Chateaubriand, et le tableau de Girodet pourrait aussi bien représenter les funérailles d'une chrétienne des Catacombes : quant au sentiment religieux, sans la croix et sans la bure du P. Aubry, il se dissipe dans l'agrément d'une vignette touchante. En fait d'exotisme, on préférera la brune et chaude *Négresse*, peinte de caprice par la Comtesse Benoist (1800, Louvre), la fille des Iles au buste de bronze, au turban négligent et coquet, cette sœur aînée d'*Ourika*... La *Corinne au Cap Misène* de Gérard (1819, Lyon) est conforme au génie de Mme de Staël, et la peinture est, comme le roman, étrangement mince et pauvre en dessous. Avec Ossian, l'art Empire s'éloigne encore plus de la Grèce davidienne, de sa netteté, de son intelligibilité forte. Il est surprenant de voir Napoléon subjugué par la mystification de Macpherson et donnant des éloges à la composition de Girodet, *Fingal recevant les ombres des héros français* (1802), mais il y saluait en soldat le « paradis des braves », tandis que David y blâmait justement en peintre le creux d'une imagination froide et forcenée. Dante, dont Chateaubriand évoque l'*Enfer* dans le *Génie du Christianisme* et que traduit, après Rivarol, Artaud de Montor, sera pour les peintres de la génération suivante la source d'inspiration la plus riche et la plus dramatique. Mais, dès cette époque, il a trouvé un interprète français, et l'*Ugolin* de Valence, signé David et daté 1786, date et signature qui prêtent à la discussion, est trop voisin du *Marcus Sextus*

pour n'être pas attribué avec vraisemblance à Guérin ou à son atelier.

Notez enfin le nombre élevé de portraits [1], et de beaux portraits, exécutés à cette époque, fait digne de remarque si l'on songe que la réforme de la peinture s'était faite contre le « genre » et contre le portrait. Mais c'est le trait de toute aristocratie nouvelle de multiplier les images de ses membres, et c'était aussi nécessité d'état que de divulguer les effigies des



Cliché Bulloz.

Girodet. — Atala mise au tombeau (1808). (Musée du Louvre.)

membres de la famille et de la cour impériales. D'ailleurs les toiles à succès n'étaient pas faites pour la vente, les immenses compositions de David, de Gros et de leurs élèves étaient acquises ou commandées par l'administration. Les particuliers avaient pour eux le portrait. L'excellent du talent de Gérard (1770-1837) est là, Gérard, encore imprégné du XVIII[e] siècle, élève de Julien de Parme, élève de Brenet, et de David enfin. C'était peut-être, de tout son groupe, l'artiste le plus sensible à l'élégance

1. Voir le feuilleton du *Publiciste* du 17 octobre 1806 : « Une chose bien remarquable, cette année, dans l'exposition des ouvrages de nos artistes, c'est la multitude de portraits dont ils ont couvert les murs du Salon... Cette branche de la peinture est la plus cultivée et rien n'est si naturel, puisque c'est celle dont les produits sont les mieux assurés. »

d'une forme jeune et le mieux doué pour la faire sentir. Il avait illustré *Psyché* pour Didot : il s'en souvint en choisissant comme sujet d'un de ses premiers tableaux *Psyché recevant le baiser de l'Amour* (1798, Louvre), deux jolis corps fins de porcelaine, à peine formés, d'une structure char-



Cliché Giraudon.

Mme Benoist. — Portrait d'une Négresse (1800). (Musée du Louvre.)

mante, mais très incertaine. L'insuccès rejeta Gérard vers le portrait. Il y régna longtemps. Encore aujourd'hui ceux qu'il peignit font oublier ses compositions plus vastes et la part qu'il prit aux commémorations officielles, à la peinture de gouvernement.

Le vrai portraitiste selon David, c'est David, plus encore que l'iconographe officiel, élève de Regnault, Robert Lefèvre. Gérard échappe

dans une large mesure à David. Il voit moins haut, moins grand, moins sévère, moins fort, dans ses portraits d'hommes surtout, sauf peut-être celui d'Isabey et de sa fille (Louvre), où respire l'autorité de la vie familière, largement vue, et celui de Louis XVIII (Versailles), assis,



Cliché Alinari.

Gérard. — Portrait de J.-B. Isabey et de sa fille (1795). (Musée du Louvre.)

podagre, devant une petite table de sapin, avec la fausse bonhomie qu'affectent volontiers les chefs d'État copistes des grands monarques. Mais souvent il voit en peintre. Ses portraits de femmes et d'enfants sont mieux qu'agréables. Il commençait à les « chercher » dans des esquisses très étudiées, de dimensions minimes, où il concentrait, non seulement des arrangements de pose et de décor, mais une savante harmonie pitto-

resque. On les voit à Versailles, où elles étonnent, et la pensée se reporte à de charmants petits panneaux, très brillantés, plus faits, du musée de Montpellier, dus à un autre élève de David, Louis Gauffier. Le portrait de la comtesse Regnault de Saint-Jean-d'Angély (Louvre) est un chef-d'œuvre de grâce sérieuse et de pureté. Gérard retrouve, sous la froideur de l'école, ce don divin de la femme, le charme. Chez Isabey, le dessinateur des costumes du sacre, le directeur des décorations de l'opéra, le miniaturiste à la mode, il arrive que ce don dégénère en afféterie. Il a rarement peint. Au coquet, au précis, au précieux de la miniature il ajoute une sorte de frigidité vaporeuse qui n'exclut pas la fermeté d'une main savante. Mais ces jolis regards tendres, ces joues arrondies, ces flottantes écharpes, cette matière impalpable et fragile comme la fleur d'un teint, ces menues images qui ont l'air d'avoir été peintes de souvenir, après une nuit de bal, dans l'enivrement des splendeurs de l'Empire, nous mènent loin de Mme Sériziat. Ainsi les créateurs de ce que l'on peut appeler le style Empire en peinture, élèves de David, issus de David, s'écartent de lui.

Les origines du préraphaélisme français. — Cependant commençait à naître un mouvement qui allait se développer à peu près simultanément en France, en Belgique, en Allemagne et qui devait recruter partout des adeptes, jusqu'au jour où, un demi-siècle plus tard, l'Angleterre s'y associa à son tour, après toutes les autres écoles, — le préraphaélisme. On peut dire que le XIXe siècle en a été hanté, jusqu'à la génération de 1890. Il est un des aspects les plus curieux de la pensée moderne en peinture. Il ne s'explique pas seulement par des lois générales, — par exemple par ce goût des arts primitifs qui tourmente les civilisations très raffinées et qui ajoute à leur raffinement même. Né dans l'école de David, il lui appartient aussi bien qu'aux premiers tressaillements du romantisme.

La réaction davidienne se fait au nom de Rome et de la Grèce, mais elle se fait surtout contre l'ancien académisme et contre la peinture d'agrément. David s'élève contre une humanité diminuée pour restaurer une humanité forte. Son atelier est école de vertu, son enseignement discipline du caractère. Tout ce qui signifie avec autorité la grandeur de la pensée, la fermeté de la forme, la pureté du cœur peut servir d'exemple, intailles antiques, peintures de vases, illustrations au trait de Flaxman, — modelé sobre, probité d'observation, calme ordonnance des primitifs. Sans doute un David ne pouvait déchoir de Plutarque pour tomber à l'en-

luminure, mais il connaissait Pérugin, il songeait à son art comme à une émulation utile. Nous voici loin des temps où le classicisme reléguait



Cliché Archives Petit.

Gérard. — Psyché reçoit le premier baiser de l'Amour (1798). (Musée du Louvre.)

les maîtres du XIIIe et du XIVe siècle dans les ténèbres de la barbarie « gothique ». Bientôt Ingres, Navez, tous deux sortis de David, vont préciser le mouvement.

Il était nourri d'exemples et déjà il tendait à se formuler en doctrine.

Dans une lettre à Champagny, Denon fait connaître qu'il a noté en Italie soixante-quinze tableaux de maîtres antérieurs à Raphaël, « afin de former au musée Napoléon une salle historique de la peinture depuis sa renaissance dans le XIIIe siècle ». Ingres les vit plus tard au Louvre, appau-



Gérard. — L'Impératrice Joséphine, esquisse. (Musée de Versailles.)

vris par les prélèvements de 1815. Denon remarquait ailleurs : « Le XVe siècle... me paraît avoir été négligé par les dissertateurs et les compilateurs. » Le chevalier Artaud de Montor, quelque temps chargé d'affaires de France, avait réuni en Italie une collection de cent cinquante primitifs, dont l'étude forme le fond de ses *Considérations sur l'état de la peinture dans les quatre siècles qui ont précédé Raphaël.* Sa traduction de la Divine Comédie en trois volumes, parus de 1811 à 1813, est un des événements considérables de l'histoire du romantisme. D'autre part, de 1778 à 1814, Seroux d'Agincourt préparait en Italie son *Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au quatrième siècle jusqu'à son renouvellement au seizième,* œuvre capitale et qui, pour la formation du préraphaélisme, a la même importance que les écrits de Winckelmann pour les origines

du style à l'antique. On peut mesurer ce qu'elle signifie dans l'évolution du goût, quand on y lit à propos de Giotto une phrase aussi riche de sens que celle-ci : « La manière simple et vraie de dessiner qu'adopta ce maître le conduisit aux sources de l'expression. » Enfin, dans sa *Dissertation sur les peintures du moyen âge et sur celles appelées gothiques* (1812), Paillot de Montabert va plus loin : le but de la peinture, c'est l'expression ; Raphaël s'est nourri des primitifs ; l'art a dégénéré, du jour où l'on a cessé d'étudier les modèles du moyen âge. Le même mot se retrouve sous la plume d'Artaud et sous celle de Montabert : expression. Il contient l'avenir de tout un développement esthétique.

Sans doute ce ne sont encore là que des textes. Le préraphaélisme français ne se traduit pas encore avec netteté en peinture. L'ascendant de la culture antique et le formidable intérêt du moment le laissent dans l'ombre. Il est trop technique, pour être accaparé par la vogue, comme Ossian ou Clotilde de Surville. Il n'est pas seulement source d'inspiration, il présume et propose une reconstruction des formes, ainsi qu'une vie morale nouvelle. La restauration catholique lui sera favorable. Encore ne se développera-t-il, chez les Français, que dans une atmosphère de chapelle, et principalement chez les mystiques lyonnais, sans jamais s'installer au premier plan et en conservant toujours une sorte de froideur qui lui vient du temps où il naquit et peut-être aussi de son élévation même. La grande réaction coloriste et dramatique le fera oublier. Mais nous verrons quel rôle il joua dans la formation d'Ingres.

Ainsi la peinture de l'époque impériale n'est pas définie tout entière par le pur et simple retour à l'antique. Elle est obsédée par l'histoire contemporaine. Elle est agitée par les premiers tressaillements du romantisme. Elle découvre toute une région inconnue, des maîtres jadis dédaignés et, par des moyens graves et simples, un art d'expression intense. L'esthétique davidienne, quand on ne la limite pas à la formule de l'école, apparaît ainsi comme une vaste crise de conscience. Elle tend à chaque instant à dépasser sa propre définition et à se détruire elle-même. L'art des régicides est pareil à la Révolution : ses conséquences inflexibles en emportent et en effacent les auteurs.

CHAPITRE III

SUITE DU XVIII[e] SIÈCLE. PRUD'HON

Les survivants. Les peintres de genre. — Le génie du XVIII[e] siècle a-t-il disparu de la peinture française ? Chez Gérard subsistent les traces de l'enseignement de Brenet et de Pajou. Même dans la peinture de batailles, l'inspiration d'un Carle Vernet reste celle d'un anglomane, ami des chevaux de luxe, habitué des champs de courses, comme aux beaux jours du comte d'Artois ; Taunay continue assez chaleureusement Casanova; Swebach, avec plus de froideur, est un plaisant anecdotier de la même lignée. Du côté des administrateurs et des mécènes, Denon, l'homme de l'Empereur, appartient par ses goûts, par sa formation, par son éclectisme, à l'ancien régime. La révolution n'a pas supprimé les glorieux survivants de l'école : Hubert Robert a peint, avec une largeur, une émotion, une beauté d'effet qu'il n'avait peut-être jamais atteintes, la foule badaude et solennelle des grandes journées parisiennes. David, au moment où il détruit l'Académie, veille sur Fragonard et, lorsqu'il organise le Museum, le propose en ces termes à la Convention : « Fragonard a pour lui de nombreux ouvrages ; chaleur et originalité, c'est ce qui le caractérise ; à la fois connaisseur et grand artiste, il consacrera ses vieux ans à la garde des chefs-d'œuvre, dont il a concouru, dans sa jeunesse, à augmenter le nombre. » Fragonard fut élu président de la Commission du Museum. Après Thermidor, Hubert Robert, Pajou, Vincent vinrent l'y rejoindre.

Mais ils vont bientôt disparaître. Par leur âge, ils appartiennent au passé. Ils ne produiront plus rien de décisif. Ils s'éteignent dans les honneurs des musées. Greuze (mort en 1805) est leur patriarche. Avec un civisme sentimental, il avait salué dans la Révolution la libératrice des arts. Il en dessinait quelques terribles scènes d'une main habituée aux agréments de l'*Accordée de village*. Portraitiste, il avait pour modèles

Condorcet, Dumouriez, Gensonné, Robespierre, la belle et folle Théroigne. Les Salons de 1800 et de 1802 le montrent fidèle à la sensualité et à la morale. Mais son Premier Consul (d'ailleurs terminé par sa fille), d'une extrême fadeur, est probablement le plus médiocre et le moins ressem-



Cliché Lemare.

Boilly. — Le porte-drapeau à la fête civique de la liberté de la Savoie, portrait de l'acteur Chenard (1792). (Musée Carnavalet.)

blant des portraits de Bonaparte. Danloux (mort en 1809) a fui la Terreur, et l'émigration l'a conduit en Angleterre. Il dessine avec l'esprit et la fermeté de Cochin. Depuis son séjour chez les Anglais, il peint avec la fluidité crémeuse, le charme facile et le brillanté de ton de l'école de Gainsborough. Mais il n'a pas de postérité.

Ils font figure d'anciens, et ils le sont. Mais, à côté d'eux, des artistes jeunes restent dans une certaine mesure fidèles à la tradition d'un passé

récent et aux leçons de la vie. Avec une attention consciencieuse, et qui appuie un peu, ils s'intéressent à la poésie de la lumière et à la vérité des milieux. Par delà David, qui les tolère et qu'ils ne répudient pas, ils aiment et ils imitent les maîtres de Delft et de Leyde. Ils se rattachent ainsi, non pas à Chardin, mais peut-être à Lépicié et à Jeaurat, ils annoncent aussi quelques-unes des recherches de la peinture moderne. Que leur manque-t-il ? Une matière moins monotone, plus de joie, même sérieuse. Elle est néanmoins intéressante, cette petite Hollande silencieuse, qui travaille avec patience au bruit des canons de l'Empire et qui sauve quelques-uns des beaux dons de la vieille peinture, avec un maître que nous retrouverons, Granet, la personnalité la plus forte du groupe, Granet, austère, savant et subtil, Drolling et Cochereau, qui nous a laissé un très juste et très sensible *Atelier de David* (1814, Louvre).

Chez les peintres de genre proprement dits, si l'on ne considère que le choix et l'esprit des sujets, l'art du XVIIIe siècle survivait encore, mais avec faiblesse, avec froideur. Malgré David, le « genre » n'avait pas succombé. A un certain niveau, notre nation ne saurait s'en passer. Même travaillée par les révolutions, même envahie par l'épopée, elle aime les *sujets*, les arrangements, les dessous d'allusion. Elle y chérit l'intention, l'amabilité, une finesse facile à saisir, la grivoiserie, l'attendrissement. En France, particulièrement dans la classe moyenne et dans les milieux provinciaux, le public de Greuze est éternel. Le siècle de Diderot, de Voltaire et des conteurs avait animé la peinture de genre d'une flamme subtile et charmante, il avait fait passer en elle sa leste élégance, sa vivacité de feu. Qu'en reste-t-il chez les peintres de la période impériale ? La plupart glacent leur gentillesse apprêtée sous la monotonie du métier. Au ton délibéré, à la chaleur sincère de leurs aînés, ils substituent une froide mièvrerie libertine. Ils exécutent à la David, avec une sévérité romaine, des polissonneries mythologiques et des gracieusetés de boudoir. Et c'est un curieux mélange. L'afféterie du joli, une galanterie de hussard ou de muscadin, une sensiblerie, faite de la caducité de Greuze et des épanchements lyriques de la reine Hortense, voilà quelques-uns des traits de cet art de compromis, cher aux colonels d'infanterie légère, aux administrateurs des Droits-Réunis et à leurs épouses.

Parler ainsi du groupe, c'est presque définir le talent de peintres comme Mallet, agréable et habile, mais bien éloigné des grâces du XVIIIe siècle. Jacques-Antoine Vallin, qui exposa aux Salons de 1791 à 1827, déguise sous des intentions et des titres à la David (*Jeunes filles de*

Sparte s'exerçant à des jeux gymnastiques, 1819) des élégances douillettes et faussement candides. C'est de son beau-frère Fragonard, qui l'aima, que Marguerite Gérard (1762-1837) apprit l'art de peindre : elle fait preuve, surtout dans ses esquisses (*La mère nourrice*, Aix), d'une spirituelle et coulante facilité de femme. Monsiau a plus d'accent, et Xavier Leprince, dans des sujets plus variés, ne manque ni d'esprit ni de vivacité. Parmi ces peintres inégaux, d'un style et d'une sensibilité équivoques, quelques noms se dégagent avec plus d'autorité. Debucourt, Boilly et, moins âgé qu'eux de vingt ans, ce singulier bâtard du XVIIIe siècle le plus pur et de David, mêlé aux escarmouches du romantisme troubadour, Fragonard jeune.

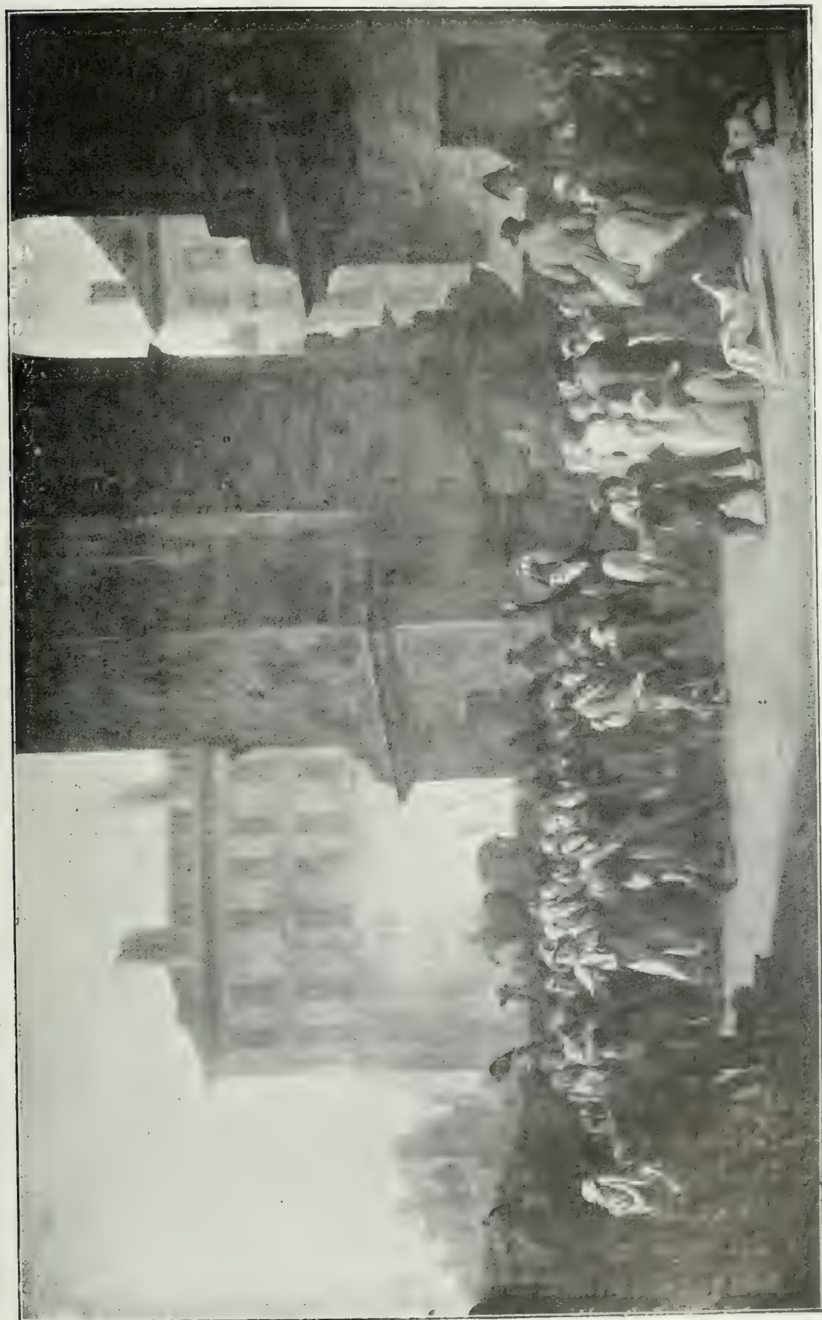
Debucourt ne nous appartient qu'à peine. A partir de 1785, il fut surtout graveur, le graveur aux ressources exquises de la *Promenade du Palais Royal* (1787) et de la *Promenade publique* (1792), parisien-né qui sut saisir le vif et le singulier des spirituelles élégances de sa ville, le charmant tohu-bohu de la foire au plaisir, les airs de fête des messieurs en frac rose, en frac écarlate, engoncés dans les hausse-cols de mousseline ; homme du XVIIIe siècle par sa fidélité à la double veine de Greuze, la friponne, la galante avec cette Cruche Cassée qu'est *Heur et Malheur*, la sensible, la familiale avec la *Matinée du jour de l'an* et la *Fête de la grand'maman*. Avant de tomber à l'excès et au bouffe des charges un peu lourdes qui plaisaient au public mêlé de l'Empire et de finir graveur de Carle Vernet, il avait été peintre, et peintre à succès, incroyablement habile avec ses petits pinceaux fins, sa jolie touche, sa matière vernissée « comme un panneau de carrosse », mais fluide et lumineuse, dit Goncourt, comme s'il y avait du lait dans sa pâte.

Boilly n'a ni cette finesse pointue ni ce charme. Il est le fils d'un sculpteur sur bois, et cela se sent. Il a commencé par outrer la galanterie du siècle, d'abord avec ses peintures, puis avec des compositions données aux graveurs, des *Comparaisons*, des *Honni soit qui mal y pense*, et Wicar demandait à la Société républicaine des arts que l'on brûlât ces « sales productions » au pied de l'arbre de la Liberté. Un médiocre *Triomphe de Marat* (Lille) sauva Boilly, et l'austère pudeur de la Révolution lui fit du bien en le détournant (pour un temps) de ces fadeurs licencieuses, en le contraignant à regarder la vie. Il y a l'instinct du moment, joint à une rare finesse analytique, dans son *Porte-drapeau*, portrait d'un acteur, continuant à mêler professionnellement la farce de son cabotinage au grand drame de l'histoire où lui est dévolu un rôle de com-

parse. Il y a du naturel, de l'étude et de la bonhomie dans l'*Atelier d'Isabey* (1798, Lille), dans l'*Arrivée de la diligence* (1803, Louvre) et dans le *Tableau du « Sacre » exposé au Louvre* (1809). Boilly, de La Bassée, est un Flamand, mais appliqué, sans verve, ou plutôt un bâtard des derniers petits Hollandais. Il a le précieux du faire, mais non le ressenti et le spirituel du dessin. Aucune variété, toujours la même égalité de tension et toujours ce brillant factice, cette porcelaine qui enchante les demi-habiles. Il avait inventé un vernis spécial et secret, dont il a glacé toutes ses œuvres. Là-dessous, il est vrai, une jolie gamme de gris, fraîche et fine.

Alexandre-Evariste Fragonard, dit Fragonard jeune (1780-1850), est curieux, séduisant, inégal, incomplet, — mais c'est un peintre. Il a de qui tenir. Par là il nous touche, et dans ses esquisses, dans ses dessins surtout, on trouve encore quelque chose de la veine paternelle. Il appartient à une mauvaise époque de l'histoire du goût. Son romantisme est équivoque. Il a des enfantillages qui sentent la vignette d'autrefois (il en donna beaucoup aux graveurs sous la Révolution), mais il a parfois l'étincelante liberté de la vie. En 1819, à propos de son *Henri IV,* Kératry lui décerne, sous forme de blâme, le magnifique éloge de trop sacrifier à l'imitation des Flamands, de Van Dyck. Comparé à celui de Delacroix, son *Boissy d'Anglas* n'est peut-être qu'une image, mais c'est aussi l'œuvre d'un vrai peintre. La composition bouge, les petites figures se démènent, la lumière frappe où il faut, avec adresse et presque avec poésie. Les sans-culottes trépignent dans l'hémicycle que la peur a vidé, et dansent la farandole autour de la tête de Féraud avec une sorte de féroce alacrité provençale. Au premier plan, deux petits chiens perdus, affairés, gentils, joyeux, deux petits chiens de Frago.

Mais, si l'on met à part Fragonard jeune, et aussi Granet et son groupe, ces figurants légers, quel que soit leur fugitif charme, ne représentent que l'extrême vieillesse du XVIII[e] siècle. Ils sont dépaysés par les violences et par les grandeurs du temps, ils ne dépassent pas une certaine zone d'ombre. Il y a quelque chose de petit et de sec dans leur inspiration, qui essaie d'arracher à la vie quelques anecdotes démodées, qui se réfugie dans le badin ou le sentimental du fait divers ou découpe dans l'histoire contemporaine des vignettes minces. Evariste Fragonard lui-même, à côté de l'immortelle jeunesse de son père, n'est Fragonard jeune que par la chronologie. Les uns et les autres font une sorte de transition, mais n'annoncent rien. Leur étoffe est mince, il y a en eux de la grimace et du diminutif.



Cliché Lemare.

Boilly. — Départ des conscrits en 1807. (Musée Carnavalet.)

Prud'hon. — Prud'hon nous élève aux régions les plus hautes. Il est tout humanité. Il a la largeur, et il a le charme, non de surface et d'agrément, mais venu du cœur, des profondeurs de la vie. Il est le génie même du XVIIIe siècle, par la tendresse, par le sentiment de la femme, par la grâce, par la plus élégante aptitude à aimer, mais il le dépasse, par une note que ce grand siècle n'a jamais connue, même dans ses plus fiévreuses langueurs, une mélancolie pleine de gravité. Pendant cinquante années, les peintres français ont cherché le style par le retour à l'antique : sans effort, naturellement et par don, Prud'hon le retrouve, brillant de vie et de jeunesse, mais touché d'une sorte de tristesse divine. Il légitime les aspirations de ses contemporains, car il est lui-même un poète antique, mais il fait oublier ces vieux écoliers, car il est avant tout un poète français. David nous éloigne de Poussin, et Prud'hon nous y ramène. En lui revit, je ne dis pas toute l'ancienne France, mais le meilleur et le plus caché de son âme même.

Écrire le nom de Poussin, c'est faire sentir, par un rapprochement qui n'est pas de pure forme, l'éminente dignité de Prud'hon, l'élévation de son style. Mais c'est marquer aussi la différence des temps et de deux grands génies. C'est Poussin qu'invoquait Diderot, las des agréments de son siècle. C'est Poussin qu'ont essayé de rejoindre, par delà l'académisme, quelques vaillants et obscurs peintres d'histoire antérieurs à David. Par une libre grâce, qui doit peu à l'esthétique, Prud'hon porte en lui le secret des mêmes accords, mais plus souples peut-être et d'une humanité plus tendre. Poussin est un grand poète plastique, mais il est rayonnant d'intelligibilité. Accéder à son œuvre, c'est honorer la raison. Chez lui les passions des hommes deviennent des rythmes parfaits et la nature elle-même semble expression de la pensée. Partout resplendit, sous une transparente lumière, l'autorité d'un esprit maître de ses desseins et qui, ordonnant avec une savante majesté, dans un cadre merveilleusement conçu, sous des traits d'une convenance absolue et charmante, les éléments des plus fameuses tragédies de l'histoire ou de la foi, ne nous abandonne jamais aux équivoques de l'incertitude. Son art bannit le mystère et y répugne. L'art de Prud'hon en est baigné. Il y a un au-delà de la raison qui n'est pas le délire ou le chaos, mais la vie profonde de l'âme. Elle se traduit, non par des expressions physionomiques soigneusement étudiées et décrites, non par des gestes, mais par des silences, par une harmonie de milieu, par la poésie d'un type, par la suavité de la lumière et du modelé. Elle se répand, elle s'abandonne dans la volupté. Poussin y a

quelquefois cédé, avec la plus noble grâce : même alors il restait un Musagète. Watteau mort, le XVIIIe siècle n'a plus connu que le plaisir, et, même quand il a brûlé d'une fièvre nouvelle et plus « sensible », son cœur parlait toujours la langue de l'esprit. Cette magnifique après-midi du génie



Cliché Bulloz.

Prud'hon. — Portrait de Mme Anthony et de ses enfants (1796). (Musée de Lyon.)

classique est éclairée par les feux d'un soleil auquel rien ne se dérobe, et les ombres elles-mêmes y fourmillent d'évidences. Mais Prud'hon, comme Vinci, qu'il aimait, chose rare de son temps, ne met pas tout sur le même plan de clarté, il sait la force persuasive du secret et du demi-jour, son univers est alterné de douces lumières et de confidentielles ombres, et c'est du fond d'une enveloppe d'ombre que nous vient la mélan-

colie de son sourire. La fleur des beaux teints pâles, des chairs très blanches, c'est sur des dessous d'ombres qu'elle s'épanouit : à ces ténèbres cachées elle doit son rayonnement. Tous les portraits d'hommes et de femmes peints par ses contemporains nous les présentent sous le jour direct d'une vie d'action, de faste ou de familiarité. Ce sont les passants et les passantes, gracieux ou terribles, d'une époque de solennités et de combats; les conventionnels, les généraux et les grandes dames sont fixés sous la lumière froide de l'histoire et peints pour l'histoire. Les portraits de Prud'hon sont à distance de l'histoire, ils appartiennent à l'humanité, ils sont du domaine de la vie permanente, énigmatique, profonde, par delà les temps. La comtesse Regnault, peinte par Gérard, est une mondaine de la cour impériale, elle n'échappe ni à sa fonction ni à son style, elle est dame avant d'être femme. M[me] Copia, l'impératrice Joséphine peintes par Prud'hon sont femmes avant tout.

C'est qu'il les connaît et qu'il les aime de tendresse, avec un cœur limpide, avec une sensibilité qui les devine jusqu'à l'âme et qui, chez elles, à tous les moments de leur vie, qu'elles soient vierges, amantes, épouses ou mères, respecte et chérit le mystère de la féminité. A cet égard, comme il est loin du XVIII[e] siècle! Il est tendre et il est chaste, ce qui est peut-être, après tout, la forme la plus délicate et la plus spirituelle de la sensualité. Il est de ceux qui ont partout rêvé à la chaleur du sein, mais sans obsession romanesque. Le type adorable de ses belles vierges, ces colonnes ioniques, est l'expression la plus haute de cette ardeur et de cette réserve. Le modelé de la *Psyché* est un modelé de caresses associé à un style de la chasteté la plus élégante. Il y a là une double vertu bien difficile à analyser et à définir, mais prenante entre toutes et qui révèle les dons d'une nature exquise. On l'a souvent comparée à celle de Chénier; mais Chénier n'est-il pas animé d'une flamme plus brûlante? Son immortel génie ne doit pas tout à la Grèce, mais un accent de mélancolie sensuelle aux plaisirs de son siècle et à cette douceur de vivre qui enchanta les dernières années de l'ancien régime... Prud'hon nous conduit presque à la lisière des forêts où erre la Bacchante de Maurice de Guérin, au bord des sources aux eaux foncées qui se perdent dans les profondeurs de la terre. Il a cette suprême grâce des artistes poètes, je ne dis pas la tristesse, mais une nuance de vie morale qui l'avoisine, sans voiler son œuvre d'un deuil éternel. La femme, telle qu'il l'a peinte, est moderne et du XIX[e] siècle, même en pleine fleur, en plein éclat de jeunesse, par cette note fugitive et sérieuse. Ces nobles

filles de l'Attique ou de la Sicile, si françaises aussi, portent en elles, non, certes, un malaise romantique, — rien n'est plus loin du génie de Prud'hon, — mais je ne sais quel charme pensif qui nous les rend pré-



Cliché Lévy-Neurdein.

Prud'hon. — Portrait de l'impératrice Joséphine (1805). (Musée du Louvre.)

cieuses, et que les mortelles et les déesses du passé hellénique n'ont pas connu, pas même la petite Athéna mélancolique, rêveusement appuyée sur sa lance, du musée de l'Acropole. Psyché s'abandonne à la douceur du sommeil comme à la douceur de la mort. Dans le merveil-

leux accord d'un paysage où passe le souffle qui annonce l'automne, Joséphine songe à sa destinée, ou, du moins, il n'est pas possible que nous n'y songions pas avec elle. L'admirable dessin du Louvre, *Andromaque embrassant Astyanax*, nous montre, ployée, attendrie et promise à un destin tragique, l'image, toute familière et tout humaine, de ces douces victimes qu'entre toutes il a chéries. La faiblesse de la femme l'émeut et la rend chère à son cœur. Et c'est aussi la raison pour laquelle il a si bien peint l'enfance et l'adolescence, dans ce qu'elles ont d'incertain, de gracieux et de grave. Zéphyre semble une ombre légère qui glisse avec douceur dans le jour bleuâtre des limbes. A côté des gambades et des culbutes des petits amours peints par Boucher, ceux que Prud'hon dessinait pour Marie-Louise, d'une vérité si juste et si touchante, sont des enfants sages, et même recueillis : l'un d'eux, qui pose devant un petit dessinateur, prend l'attitude d'un minuscule *Pensieroso*, très spirituelle et très émouvante à la fois.

Ce génie plein de grâce était parfaitement noble. Pour comprendre la grandeur de l'antique, il n'eut pas à se hausser : il était sur le même plan et de la même essence. Ce que les vieilles civilisations méditerranéennes ont déposé de plus pur dans l'âme de notre pays affleure ici à la lumière. Le plus sensible de tous les peintres est en même temps celui qui a la plus haute notion de l'ordre. Tandis que l'éloge que l'on peut faire des meilleures compositions de ses contemporains, c'est de dire qu'elles sont savantes, les siennes semblent spontanément inspirées par les muses. Le moindre de ses dessins est une ode à l'Harmonie. Ce grand secret du libre enchaînement des formes, de leurs belles correspondances, de leurs rapports pareils à la musique des nombres, il le possède avec aisance, avec plénitude, comme d'autres possèdent le don de chanter. Les meilleurs Girodet font penser à des camées vulgaires, à la pacotille des bourgeoises d'Herculanum ; les compositions de Prud'hon, à des reliefs attiques du ve siècle. Mais il n'est pas de commune mesure entre de tels éloignements. Une fois encore, cette grande âme mélancolique, tout ouverte aux charmes et aux rêveries de la peinture, affligée par les révolutions et par ses propres malheurs, réfugiée dans une adoration attendrie de la beauté, fait revivre à la France le songe éternel qui obsède l'Occident depuis la Renaissance, en y mêlant l'inquiétude sacrée et la sensibilité de l'âge moderne.

Il eut le privilège de grandir et de se former dans un beau milieu provincial. Sa jeunesse, c'est Dijon, le Dijon du XVIIIe siècle, ce sont les

leçons de François Devosge. Né très pauvre (1758) et le treizième enfant d'un tailleur de pierres de Cluny, il perdit jeune son père et sa mère, dont



Cliché Lévy Neurdein.

Prud'hon. — Le réveil de Psyché, esquisse. (Musée de Chantilly.)

il était tendrement aimé. Élevé à l'école des Bénédictins, où il reçut quelques leçons de dessin, il fut envoyé à Dijon grâce à la protection de

l'évêque, qui le connaissait par le brave curé Besson, dont l'enfant servait la messe. Cet admirable terroir de la France ancienne, cette patrie de grands esprits, et non de beaux esprits seulement, Dijon, qui a déjà donné des peintres, qui plus tard donnera cette promesse d'un artiste complet, trop tôt effacée, Trutat, porte et nourrit d'une sève robuste la jeunesse de Prud'hon. La ville abrite un milieu d'amateurs éclairés et sensibles, qui connaissent et qui pratiquent les arts avec une rondeur d'honnêteté bourguignonne, qui en jouissent par l'exquis et par le solide, à l'abri des saccades et des engoûments de Paris. Parmi eux un être rare, François Devosge, non pas amateur passif, mais guide et chef de l'opinion, et le maître des études par l'école de dessin qu'il a fondée, Devosge, professeur de Doyen, de Rude, de bien d'autres. A cette discipline dijonnaise Prud'hon doit d'avoir maintenu sa candeur et sa probité. Cette terre nourricière des beaux sculpteurs lui a peut-être enseigné le secret de la forme pleine et de la forme souple, au moment même où le dessin allait se sécher et se vider de tout contenu. Dans les académies exécutées par Prud'hon à cette époque et que conserve le musée de Dijon, son style n'est pas encore acquis, c'est évident, mais son sentiment du modelé est déjà presque formé, et même sa manière, cette technique d'enveloppe éclairée de rehauts blancs, une sorte de mollesse heureuse, annonciatrice de la suavité plastique de sa maîtrise. On peut leur comparer les académies gravées de Cochin : l'adolescence de Prud'hon, qui sait étoffer et nourrir une forme, la baigner de vie et de poésie, est moins savante et plus humaine.

De retour à Cluny, il n'y fut pas heureux, il y conclut un sot mariage dont il fut la victime toute sa vie. Il avait hâte de s'évader « de ce maudit pays ». Il demandait à son ami Joursanvault, Beaunois, chevau-léger du roi, de le laisser partir pour Paris. Il y séjourna trois ans, il y connut Wille, à qui Joursanvault l'avait adressé, il y fut l'élève de Pierre, peintre oublié. Et puis, de retour en Bourgogne, il y remporta le prix fondé par les États de la province, sorte de prix de Rome local, qui devait lui permettre de vivre plusieurs années en Italie.

Chaque grand artiste, chaque peintre doué de notre race prend en Italie la leçon qui lui convient le mieux, ou plutôt, dans cet extraordinaire pêle-mêle de civilisations, d'écoles et de chefs-d'œuvre, il pétrit, il configure une Italie à son image, celle de ses propres besoins spirituels et de ses propres dons. Poussin y a pensé la forme la plus complète et la plus élevée du classicisme français. Claude, ce paysan ébloui, y a regardé le

soleil mourir entre les colonnes des palais, au-dessus du miroir de la mer tyrrhénienne. Fragonard, Robert y ont suspendu au-dessus d'élégantes ruines les frondaisons de Watteau, à peine touchées d'une sauvagerie d'opéra. David s'y enivre d'austérité. Rome lui est une tribune



Prud'hon. — Psyché enlevée par les zéphyrs (1808). (Musée du Louvre.)

aux harangues, comme la Lombardie est pour Gros un champ de bataille. Prud'hon s'y acquittait de la pension que lui faisaient les États par la copie d'un plafond de Pierre de Cortone au Palais Barberini, le *Triomphe de la Gloire*, choix caractéristique de la survivance des goûts anciens et du vieil académisme dans la province française des années 1780. Prud'hon

a-t-il, dès cette époque, connu l'art de Corrège? En a-t-il subi le doux empire? C'est une question. Rome alors ne possédait rien du maître de l'*Antiope*. Le voyage à Parme a été supposé, mais reste problématique. On a peut-être abusé des rapprochements entre Corrège et Prud'hon. Mais il est vrai qu'il y a entre eux une espèce d'affinité. Elle n'échappait pas aux contemporains. On ne peut écarter absolument les affirmations de Voïart et de Quatremère de Quincy : il faut les reporter à une période postérieure, alors que le musée Napoléon était riche des dépouilles de Parme. Le jeune maître ne s'est pas formé tout entier en Italie; il nous le laisse entendre lui-même; il y acquit un certain sentiment de ses dons et le besoin des émulations les plus hautes, en présence des beaux reliefs antiques qu'il dessinait le matin et qui lui apprenaient à composer, en présence de Raphaël et de Léonard, dont il admirait si fort la *Cène*, non d'après la fresque originale, mais d'après la tapisserie du Vatican. Ces réserves faites, il est indéniable que le peintre de la coupole de Parme fait partie de sa famille spirituelle. Les modelés noyés de Corrège, sa candeur voluptueuse et, s'il est permis d'associer ces deux mots, sa fraîcheur dorée, le mystère d'ombres et de clartés du fond duquel rayonne l'humanité infinie de Vinci, tels sont les miroirs parfaits où le génie du peintre se reconnaît à travers les siècles.

Ses années d'Italie ne lui ont pas fait un nom. Il a vécu à l'écart de l'Académie de France. Il rentre à Paris à la veille de la Révolution, en 1789, il y retrouve la gêne et l'obscurité. Il a pourtant exercé une influence au Club révolutionnaire des arts, aux côtés de David, de Sergent, de Wicar, de Topino-Lebrun, de Gérard, d'Isabey, de Bervic et de Boizot. Il y prononça un discours plein de vues élevées sur la philosophie des arts. On ne doit pas l'oublier, ce Français du XVIIIe siècle est un homme de la Révolution. Il lui a donné toute la chaste ferveur de son idéalisme, non comme un Feuillant ou comme un Girondin, mais avec une intégrité sévère. Il aimait Saint-Just, le dictateur de vingt ans, beau, froid et pur comme une Vestale, et il peignit son portrait pour lui en faire don. En 1794, il se retire, il fuit Paris et la disette, il emmène les siens en Franche-Comté, à Rigny. De ces années-là date une foule de compositions charmantes, en-tête, prospectus, vignettes, pour lesquelles lui fut précieuse l'amitié de son graveur, Copia. L'âme même de la tendresse prud'honienne s'y marie au terrible génie du temps et à la sévérité du style antique. Il dessina de nombreuses études d'après ses enfants, il illustra *Daphnis et Chloé*, Racine, qui n'a jamais été mieux

senti, *L'Art d'aimer*, *Phrosine et Mélidore*, *Paul et Virginie*, et, quelques années plus tard, un roman de Lucien Bonaparte, *La tribu indienne*. Surtout il exécute d'admirables portraits, Mme Copia, le ménage Anthony dont il avait été l'hôte, le mari peint à côté de son cheval (Dijon), la femme (Lyon), charmante de maternelle jeunesse, fraîche comme une



Cliché Amman.

Prud'hon. — La Justice et la Vengeance divine poursuivant le crime (1808).
(Musée du Louvre.)

grande sœur de ses enfants qui sont auprès d'elle, toute pleine d'une grâce sérieuse et sereine.

Enfin le Salon de 1797 le met en relief avec une grande composition, la première qu'il ait peinte, *La Sagesse et la Vérité descendant sur la terre* (Louvre), d'abord adaptée au plafond de la Salle des Gardes de Saint-Cloud. Il a un atelier au Louvre, l'opinion salue en lui le retour à la vie de la grande peinture décorative : cet art si français d'ordonner avec aisance, avec agrément, avec noblesse de vastes ensembles conçus pour le décor d'une vie magnifique, David l'avait banni des demeures nues de Lacédémone, avec le souvenir des Le Moine et des Boucher. La Révo-

lution avait détruit ou mêlé les classes et dispersé les fortunes. Quand le Directoire et le Consulat les eurent refaites, quand une société se reconstitua des débris de l'ancienne et des nouveautés de l'histoire, on vit alors refleurir quelque chose des goûts d'autrefois. Prud'hon fut l'admirable peintre de ce moment de la vie française, c'est lui qui, en ces jours incertains, sauva l'exquis et le durable de notre grande lignée et du XVIIIe siècle. Pour le banquier Delonois, il exécute à l'hôtel Saint-Julien, rue Cérutti, quatre frises des *Saisons* et quatre figures des *Heures*, et quatre autres encore, symboles d'une époque qui se reprend à honorer des dieux oubliés, *La Richesse*, *Les Plaisirs*, *Les Arts* et *La Philosophie*. Une *Allégorie de la Paix* (1800, Lyon), sorte de Triomphe de Bonaparte, lui acquiert l'amitié, constamment fidèle, du Premier Consul. Frochot, bientôt préfet de la Seine, l'aime et le protège. L'accord s'est fait enfin entre le génie de l'artiste et la France qui se reconnaît en lui. Et c'est ce qui donne du prix aux dessins charmants qu'il a conçus pour la cour impériale, le berceau du roi de Rome, la psyché de Marie-Louise, le sceau de l'Empire, inventions du sentiment le plus délicatement noble et qui font paraître, dans la vie officielle comme dans la vie intime de cette cour, glacée par l'apparat et roide de nouveauté, quelque chose de chaleureusement français. Il continuait d'être employé à de grandes décorations, et il y songera encore à la fin de sa carrière ; c'est, en 1802, *Diane implorant Jupiter* (Louvre, Salle des marbres grecs), Diane, la divinité nocturne, l'élégante et chaste chasseresse de Laconie, faite, comme Psyché, pour sa tendresse, et qu'il a peinte avec la plus suave harmonie, dans des tons frais et légers ; c'est encore *Le Génie des Arts* et *Le Génie de l'Étude*, dans un médaillon de la Salle de Marc-Aurèle ; ce sont les belles figures allégoriques, dessinées pour la décoration de l'Hôtel de Ville, à l'occasion du mariage de Napoléon et de Marie-Louise ; c'est aussi, commandée par Frochot pour le Palais de Justice, cette composition admirable, *La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime* (1808, Louvre). La sincérité du sentiment dramatique, jointe à la poésie de l'effet et à la plénitude des moyens, atteint ici à la plus haute éloquence. Le mystère de l'ombre où glisse le vol nocturne et silencieux des déesses, la fuite obsédée de l'assassin, le modelé du corps de la victime, exécuté, dirait-on, avec une compassion caressante, tout signifie, non seulement la magistrale autorité d'un style dont Prud'hon ne pouvait déchoir, mais l'éveil de puissances cachées et d'une poésie nouvelle. Il en est de même du portrait de Joséphine à la Malmaison,

où la secrète correspondance du modèle, du paysage, de l'heure et de la saison est si pénétrante, de la *Psyché* (1808, Louvre) et de tant d'autres œuvres où palpite un mystérieux génie, inconnu jusqu'alors à la peinture classique.



Cliché Bulloz.

Prud'hon. — Vénus au bain, ou l'Innocence. (Collection de Mme Ed. Desfossés.)

Peut-être cet accent nouveau est-il particulièrement profond et sensible dans le dernier tableau qu'il ait peint, le *Christ en Croix* du Louvre. Le plus grand danger est d'enfermer un maître dans une définition trop étroite, limitée aux préférences d'une vogue. Prud'hon, sans

cette douloureuse page, ne nous apparaîtrait pas complet. Modelant le corps du crucifié, il reste un païen attendri et l'incomparable exécutant d'une voluptueuse matière. Mais la Vierge écrasée au pied de la croix, enveloppée de ténèbres, toute défaite et tout abandonnée dans son malheur, est sublime de violence concentrée et de vérité humaine. A



Prud'hon. — Andromaque et Astyanax, dessin. (Musée du Louvre.)

cette époque, Prud'hon lui-même avait le cœur déchiré. Il venait de perdre, en 1821, Constance Mayer, la seule élève qu'il ait formée (avec l'obscur Boulanger de Boisfremont), mais surtout son amie, sa compagne chérie, celle qui avait remplacé à son foyer et près de ses enfants la mauvaise épouse, Constance Mayer, la jolie laide, dont il nous a laissé un délicieux portrait, et dont les œuvres, d'une grâce fluide, sont comme le reflet féminin de son propre génie. Il meurt lui-même en 1823.

Ainsi disparaît dans l'amertume d'une vieillesse désolée cette âme grande et charmante, où la sensibilité du génie français et la mélancolie

d'une époque trouble se sont si étroitement et si spontanément mêlées à la noblesse d'inspiration, à la pureté de style, à la volupté ingénue du génie grec. Alors que ses contemporains essayaient de reconstruire l'antiquité par des systèmes et par des harangues, Prud'hon l'a sentie vivante en son cœur et secrètement associée à ce qu'il avait de doux et de cher. Il n'a pas entendu les voix du passé retentir en périodes nombreuses, sous une dure lumière. On dirait que les divinités anciennes lui ont parlé en confidence, dans la nuit des bois, pendant la célébration des mystères. Il les a écoutées comme en songe, et leurs paroles étaient mêlées pour lui à la poésie de tout l'univers. Elles lui ont départi le don de peindre, et il fut peut-être le seul des artistes de son temps à en jouir. David et son groupe s'étaient appliqués à s'en dépouiller, à s'en appauvrir, si du moins ils en furent jamais riches. La matière de Prud'hon est immortelle, et toute baignée de spiritualité. Il osa être un coloriste et, grand décorateur, demander à la poésie du ton mariée à la poésie de la lumière plus qu'une plaisante harmonie décorative. Coloriste des gris, coloriste des blancs et des noirs, mais aussi coloriste chaleureux et puissant dans des œuvres comme l'*Allégorie de la paix*, dont les accords ont quelque chose de triomphal et de magnanime. Dans la lumière sourde et bleuâtre des nuits, il a découvert des fraîcheurs inconnues, une poésie cachée, toute de l'âme, qui se répercute en échos légers. Le rayon de son art est comme le rayon des nuits de Psyché : il traverse une lampe d'albâtre, il éclaire avec douceur de beaux corps assoupis qui oublient un instant leurs félicités et leurs infortunes dans un sommeil paisible et pareil à la mort.

CHAPITRE IV

ESSAI D'UN ART EUROPÉEN. RÉACTIONS NATIONALES

Dans le retour enthousiaste de l'Occident à ses origines méditerranéennes, dans cette méditation d'un illustre passé, contemporaine du bouleversement d'un monde, il y a de la grandeur. Si on ne l'envisage que dans les ateliers, à travers les cénacles archéologiques, elle paraît sèche : il faut la voir dans son ampleur, la restituer à la vie des milieux historiques. Les modèles qu'elle s'est donnés appartiennent à la basse époque du génie gréco-latin, l'esthétique qui la maintient est abstraite, idéologique, abonde en formules fausses. Mais elle fut aussi un essai de restauration héroïque, une puissante et sincère aspiration idéaliste. Elle est du même ordre que la Révolution française et si, comme la Révolution, elle eut ses idéologues et ses rêveurs glacés, elle fut elle aussi un principe de régénération profonde. Ses résultats immédiats semblent stériles et, comme la Terreur, elle a dévoré ses maîtres et ses disciples, mais elle a tout remué. C'est sur ses ruines que s'est fait le XIXe siècle.

Elle est un fait européen, une tentative de l'Europe pour penser en commun, sur des bases communes, celles de l'ancien patrimoine d'idées, de sentiments, de formes plastiques inépuisablement inventées par la Grèce. Comme la Renaissance, comme l'académisme bolonais, elle est un essai de conscience collective, — plus roide, plus tendu, mais d'une portée large. Ses origines mêmes sont cosmopolites, comme sa diffusion. C'est en Italie, chez les doctes amis d'Albani, non loin des champs de fouilles célèbres qui restituaient intacte et d'un seul coup toute une vie disparue, qu'elle a fait sentir ses premiers tressaillements et qu'elle a continué longtemps à chercher la noblesse de ses inspirations. C'est un Allemand qui lui formule ses dogmes, c'est en France que s'épanouit son génie, et c'est là, chez un grand peintre, que les jeunes idéalistes européens viennent se former. L'atelier de David est le premier de ces foyers

français qui rayonnent sur toute l'Europe au cours du siècle : élèves de David le Belge François Navez, le Suisse Léopold Robert, le Danois Eckersberg, l'Italien Bartolini, les Allemands Gottlieb Schick et Passavant, les Espagnols Aparicio, Ribera y Fernandez et l'ancêtre des Madrazo.

En France, on l'a vu, cette restauration classique se heurtait à des forces contraires, et d'abord au puissant génie réaliste de son propagateur lui-même. L'académisme du XVIIIe siècle était mort, mais non pas tous les charmes de cette grande époque. Surtout, le spectacle de l'histoire, les chevauchées de nos sabreurs, les batailles sous tous les climats, la légende vivante de Napoléon arrachaient les âmes enthousiastes à la lecture des annales romaines et nourrissaient la peinture de réalités violentes. Les musées montraient la gloire de Venise, des Flandres, de l'Espagne, des primitifs, et, en même temps que le sentiment de la patrie, accrue par les victoires, faisait revivre ces grandeurs du passé national. Les vieilles pierres réunies aux Petits-Augustins et classées par Alexandre Lenoir commençaient la résurrection du moyen âge. Enfin l'excès même de la doctrine davidienne allait provoquer en quelque sorte le génie d'Ingres et, de l'archaïsme de la peinture des vases antiques, le conduire à l'énergie d'un modernisme classique.

Que se passe-t-il dans les autres pays? Nulle part, dans la même direction, des personnalités aussi fortes, aussi hautes que celles de David, de Gros et de Prud'hon. La plénitude doctrinaire du néo-classicisme se réalise surtout en sculpture, avec Canova et Thorwaldsen. Mais l'histoire de la peinture révèle les conflits les plus éloquents entre les vestiges de la tradition, la formule néo-classique et l'impatience d'un art national. Peut-être le néo-classicisme eût-il triomphé avec la stabilité de l'Empire? Mais les nations, travaillées par la guerre, par l'idée de revanche et par la passion de la liberté, s'attachèrent à penser pour elles-mêmes, sur leur propre fonds; elles revinrent à leurs traditions, et, quand elles n'en avaient pas, elles s'en inventèrent. Par son armature sentimentale, le romantisme est à la fois libéral et national. Il a, si l'on peut dire, sa masse commune, mais il se colore fortement selon les lieux. Au contraire, la renaissance classique, doctrinaire, formaliste et cosmopolite, s'étend dartout avec inflexibilité, et c'est là son inaptitude à la vie. L'étudier d'un point de vue européen, c'est moins rechercher la mesure de son accommodation impossible et la qualité de ses nuances que la voir dure-

ment aux prises avec le passé des écoles et le travail de leur avenir. Néanmoins son histoire, et j'entends par là les réactions déterminées par elle en sens divers, n'est pas la même dans tous les milieux. Il existe des écoles où la tradition subsiste encore, — toute jeune, toute récente et dans le plein de sa vigueur en Angleterre, plus faible, plus lointaine et sans maîtres qui la continuent avec autorité dans les Pays-Bas. Ailleurs le génie national est réveillé d'un seul coup par un homme de génie qui demeure isolé, — et c'est l'Espagne de Goya. Certains peuples n'ont d'autre tradition que celle que leur a faite la France du XVIIIe siècle, — les peuples du nord. Enfin l'Europe centrale, patrie intellectuelle de la nouvelle esthétique, cherche à travers ses replis, avec inquiétude, avec douleur, tout ce qui lui permettra d'être elle-même et de se réaliser comme race ; elle erre de l'excès de sentimentalité à l'excès d'idéologie, elle oscille entre l'abstraction antiquisante et l'abstraction du néo-christianisme.

Les anciennes écoles. L'Italie. — Le nom de Canova domine l'Italie de ce temps-là qui, d'ailleurs, abonde en peintres. A force d'être spectacle et milieu, n'a-t-elle pas cessé d'être école ? D'elle-même elle a tout donné, ses beaux antiques, ses intailles, ses palais, ses paysages, ses adroits architectes, ses virtuoses, ses cantatrices. Elle s'est prodiguée en hospitalité et en voyages. Son sol éventré a révélé l'inouïe richesse des villes du Vésuve, les inépuisables trésors de la villa d'Hadrien. Elle est un Campo Santo, un cercle, une boutique. C'est d'elle que sont venus à la renaissance archéologique les exemples, les nouveautés et les émulations. Elle restera son domaine de choix, le lieu de ses pèlerinages, le théâtre de ses plus fiévreux ascétismes, mais aucun grand Italien n'enrichit la peinture nouvelle d'une œuvre significative. C'est qu'elle porte en elle, avec les souvenirs d'un art si plein, si divers et si fortement mêlé à sa vie, le sens d'un classicisme voluptueux, épanoui, brillant, heureux, et qu'elle répugne à tant de vertu et d'austérité. Mais elle est trop affaiblie, trop détendue pour se laisser aller même à un beau caprice. Ses dernières grandeurs, Tiepolo, Piranèse, appartiennent au passé, elles sont à la fois du XVIIIe siècle et du XVIe. Piranèse, l'un des auteurs du mouvement, le contredit et le dépasse : il y a chez lui Bramante, Bernin et le romantisme. Ce magnifique XVIIIe siècle italien, la table des matières du génie d'une race, l'a enfin épuisée. Elle est foulée par tant d'étrangers qu'elle n'est plus elle-même. Rome n'est plus une capitale, mais un

rendez-vous de curieux, un conclave d'archéologues : bientôt elle sera, silencieusement, préfecture. Toujours l'Italie aura le don de l'éloquence, de ce long flot d'or qui, depuis le Tasse, emporte les passions humaines,



Cliché Moreno.

Goya. — Goya au chevalet. (Collection du Comte de Villagonzalo, Madrid.)

et mêle à son ardente mollesse la mélancolie enflammée d'Alfieri, le pessimisme de Léopardi. Dans l'ordre des lettres se prépare un prochain avenir de grandeur : déjà le pré-romantisme italien n'est pas passivité

pure, simple reflet des influences septentrionales. Il est une force de nationalité. Mais la grande, brillante et facile peinture des décorateurs napolitains ou vénitiens, qui s'est continuée en Espagne par quelques beaux noms, est morte aux lieux d'où elle est sortie.

Celle qui la remplace est pénétrée des leçons de l'esthétique nouvelle, mais avec un accent italien qui n'est pas sans charme. Ces artistes ne pouvaient pas renoncer d'un seul coup à l'agrément, au bel canto, à l'ingéniosité d'une science née chez eux et qui fait, en quelque sorte, partie intégrante du génie de leur race. Ils ont de la débilité, mais ils ne manquent pas d'une noblesse native. On peut dire d'eux que ce sont des bâtards de haute et puissante maison. On sent cette nuance en comparant l'*Apollon* d'Appiani (1811, villa royale de Milan) au *Parnasse* de Mengs, œuvre de pur artifice. Milan, où l'Académie des Beaux-Arts avait été fondée en 1776, où Giuseppe Bossi constituait le musée Brera, Milan, où les fastes de la cour d'Eugène et de la gloire impériale sont célébrés par d'abondantes suites de peintures allégoriques, voit se continuer en Appiani (1754-1817), sous la froideur des dehors, quelques-unes des vertus essentielles de l'art italien : l'élégance d'un large dessin, la savante géométrie des courbes et des contre-courbes, je ne sais quelle suavité, peut-être d'origine corrégienne, qui colore de mièvrerie la pureté (trop cherchée) de la forme.

Canova règne à Rome, et l'Académie de Saint-Luc est l'instrument de sa politique. Les restes de la tradition de Pompeo Batoni et de Mengs, préface du retour à l'antique, n'y contredisaient pas l'autorité de l'influence davidienne, toute-puissante à l'Académie de France. Il existe de ce fait, sinon une école, du moins un groupe romain, avec Agricola, Landi, surtout avec Camuccini (1768-1844), l'un des noms célèbres du temps, l'un des talents les plus directement inspirés de l'archéologie. Florence a Benvenuti (1769-1844), auteur des fresques de la chapelle des Médicis, peintre d'Elisa Baciocchi, propagateur des doctrines davidiennes par la direction qu'il donne à l'Académie de dessin. Venise a Giovanni Demin, Politi, Paoletti et leur aîné Querena, auteur des mosaïques de la façade de Saint-Marc. Mais aussi de charmants peintres, plus obscurs, et sur lesquels pèse un injuste oubli.

On peut voir groupées quelques-unes de leurs œuvres dans le cabinet du palais Pesaro consacré aux Vénitiens de la transition, qui vont d'un siècle à l'autre sans être touchés par les grandes nouveautés du temps. Les précieux petits portraits de Matteini (1754-1831), qui ne sont pas toujours très bien dessinés ni très bien peints, ont l'élégance d'une mode

ancienne, d'un style italo-anglais. Plus frappantes encore sont les *prospettive* d'eau et de palais dues aux héritiers de Canaletto et de Guardi, — Borsato, Orsi, et enfin Goffi, qui nous mène à travers le siècle presque aux contemporains. C'est là, dans cette Venise arrachée à la vie historique, rendue pour toujours au silence, que naquit et sans doute se forma Francisco Hayez, dont le romantisme éclectique est, par bien des aspects, fidèle aux goûts de l'Italie impériale.

L'Espagne. David contre Goya. — A l'art nouveau l'Espagne opposait deux forces, d'un intérêt bien inégal, sa vieille tradition italianisante et le génie de Goya. L'Espagne du XVIIIe siècle appartient presque exclusivement à l'Italie, par Tiepolo, et, plus encore, à l'école de Luca Giordano, mais l'une et l'autre influences affaiblies en facilité monotone et sans caractère. Nul souvenir de l'école de Séville ou de Vélasquez dans l'art de José Camaron y Bononat, d'Antonie Carnicero, de Jacinto Gomez, de Jaime Marti, mais une habileté expéditive, froide, fondante et triste. Cette Espagne détendue, Goya la prend dans sa puissante main, la resserre, la pétrit, la réchauffe, lui souffle une âme, celle de son passé, celle du temps même.

Il est de ces grands hommes sans lesquels il nous serait difficile de nous représenter une race. Bien plus, sans eux, leur patrie serait incomplète. Ils reçoivent d'elle, ils concentrent ses dons, ils y ajoutent leur propre ardeur. Il n'est pas nécessaire qu'ils naissent de son sol : Greco est venu de la Méditerranée orientale pour accroître, pour élever au sublime les brûlantes tristesses et la flamme spirituelle de Tolède. Mais chez Goya, chez ce fils authentique de sa terre et de son siècle, l'Espagne est toute chaude, toute directe. Comme chez beaucoup d'artistes du premier ordre, il porte en lui la double force d'une contradiction intime, d'une part le don brillant et facile, le génie même d'une peinture heureuse, de belle coulée, de touche grasse et vive, qui se délecte des fêtes en plein air, de la vie des marchés, des divertissements du peuple et des grands, de l'image des jolies filles bien découplées ; de l'autre, une énergie amère, l'obsession des songes nocturnes, des tribunaux secrets, du sabbat : elle s'exprime avec une concision mordante, avec une sorte de cruauté ; on dirait une main de fer qui jette son homme contre le mur, l'ajuste et le tue. Par une face de son génie, il est Tiepolo, il peint en quelques semaines des décorations immenses où se joue le plus pathétique et le plus plaisant opéra chrétien ; par une autre face, il est Vélasquez, le Vélasquez des

philosophes au manteau troué, des énigmatiques nains de cour, il est Ribéra, le Ribéra tortionnaire qui répand, dans des caves éclairées par des soupiraux tristes, le sang des martyrs. Le *Ménippe*, *l'Esope* se dressent au seuil de sa carrière, comme des modèles qu'il n'oublia jamais, avec leur cynisme énergique, leurs visages de muletiers philosophes à la Sancho, violents, bienveillants, populaires, vrais. Goya a aimé son temps et ne s'est jamais séparé de lui, cette brillante, âcre et futile Espagne de Charles IV dont il a peint, pour des tapisseries, pour des décors de casinos aristocratiques, en scènes galantes, en allégories, en portraits, les restes d'alacrité picaresque, les voluptés de feu, ainsi que les liturgies encore imposantes d'une cour en ruines.

Cette familiarité du XVIII[e] siècle, si humaine, si largement épanchée dans les natures d'élite, — je pense aux Tiepolo, à notre Fragonard, — il en est baigné, mais selon sa nature, d'accord avec son Espagne, avec une note de grâce sauvage, un feu qui semble jailli d'un choc de cailloux. Cette Espagne, si fort à la mode chez nous sous Louis XVI, a donné notre Figaro : mais là, trop de leste à la française, une philosophie railleuse et rapide. Même dans sa légèreté, Goya touche au cœur. C'est qu'il a sous les yeux et qu'il comprend en grand Espagnol et en grand artiste les traits fortement accusés des races qui peuplent ce vaste débris de l'Afrique, la stabilité de leurs coutumes, leur noblesse native, leur misère caballeresque. On les retrouve tous dans son œuvre, tous et toutes, à tous les âges, de l'étincelante fleur de jeunesse à la férocité de la décrépitude, — les antiques Ibères, les restes du sang goth, les blondes aux lèvres opulentes, à l'œil hardi, les gentilshommes amincis de plaisirs et de dévotion, les valets de toril à la tête dure, aux joues bleues, qui sentent la sueur et le fumier, les Dames de Volupté cloîtrées derrière leurs mantilles, enfin cette fine épée, si brillante et si cruelle, petite-fille de la Vénus au miroir, la Maja.

Et puis la foudre tombe, le trône des Bourbons s'écroule et le vieil Aragonais s'enferme dans les songes les plus sombres, traversés de visions terribles. Ils ne le quitteront plus désormais. Alors surgit dans son œuvre une Espagne de poix et de flamme, striée de détonations brusques. Dans le silence d'une maison solitaire, dont il décore les murs de caprices étranges, son art se concentre et se simplifie. Rétabli dans ses honneurs par la Restauration, il conserve sa violence dans toute sa pureté. Les planches des *Malheurs de la guerre* sont les actes de sa guérilla. Sa peinture se peuple de massacres, d'embuscades, de héros et de bandits. Les

exécutions sommaires alternent avec les supplices lents, et la *Tauro machie* en blanc et noir fait partie, elle aussi, de cette épopée sauvage. Nos peintres du XVIIIe siècle étaient désarmés devant les malheurs et les



Cliché Hauser et Menet.

Goya. — La communion de saint Joseph de Calasanz (1820). (Madrid, église de San Antonio Abad.)

grandeurs de notre pays : c'est une génération nouvelle, aux mains plus dures et plus rudes, qui s'est emparée des spectacles de l'histoire. L'Espagne, éternellement médiévale, sous des couches superficielles et

craquantes de Renaissance et de classicisme, n'a pas besoin de transformer les disciplines d'un Goya pour retrouver intacte, dans cette grande âme, son âme d'autrefois, ivre d'héroïsme désespéré, partagée de sévères contrastes, mystique, inexorable, sensuelle, funèbre. Il y a dans le génie de ce peuple une sorte de discontinuité, ou plutôt il ondule avec lenteur; c'est à des intervalles éloignés qu'il se saisit et se donne avec force : mais alors quelle prise de possession du monde et de soi ! C'est la fin du siècle qui voit rejaillir en Espagne et en France la gloire et l'héritage de Goya. Il meurt octogénaire à Bordeaux en 1828.

Cet admirable maître unit deux siècles l'un à l'autre, par ce qu'ils ont d'ardent et de fort : il crée la peinture moderne, — mais il la crée d'avance et de loin. Laisse-t-il une grande tradition? Est-elle capable de neutraliser le succès de l'esthétique davidienne? Il est étonnant de voir que non. Goya disparu, son génie se dissipe en menue monnaie de pastiches. Il ne fait pas école en Espagne à proprement parler, sinon par ses étincelles pittoresques, par le dehors de son brio, par des sujets, par des types, par la manière. Une influence peut s'exercer de deux façons, — par l'énergie profonde, par l'agrément de surface. N'est-il pas déconcertant qu'une telle puissance d'expression nationale, d'ailleurs sans cesse soutenue par la mode et par la faveur des grands, n'ait pas soulevé un milieu ? Elle laisse à peine un atelier, jusqu'au jour où quelques peintres français du Second Empire sont saisis au cœur.

Néanmoins, en Espagne comme ailleurs, l'art de David ne crée pas la solitude autour de lui. Je laisse de côté quelques éclectiques attardés, mais Vicente Lopez y Portana, de Valence (1772-1850), est une personnalité forte, un beau peintre. La grandeur de Goya ne doit pas nous le dérober. Il est de la même trempe, bien que d'un génie plus étroit et plus concis, mais avec un accent énergique et une belle pâte. Ses meilleurs portraits ne sont pas indignes de figurer (quoique d'une moins riche et moins subtile fleur de ton) à côté du *Bayeu* et du *Guillemardet*. On peut discuter le romantisme empanaché de sa *Marie-Christine* (Prado), fantaisie hispano-vénitienne un peu cherchée, peinte avec succulence, mais non pas le *Goya* vieilli (Prado), d'une humanité si vraie, avec son air à la fois bonhomme et sauvage, pareil à quelque alcade indigné, l'alcade de Zalamea. C'est encore l'art du XVIII[e] siècle, sa puissance analytique sous les grâces charmantes de la peinture. Mais la première génération du siècle donne encore des maîtres d'accent hispanique Qu'Antonio Esquivel (1806-1857), Sévillan, venu tard à Madrid, soit resté

fidèle à Murillo, au cours d'une production abondante et inégale, c'est un trait intéressant. Enfin voici les amis et les imitateurs de Goya, qui, avec plus de verve et dans une matière plus fougueusement ou plus spirituellement picturale, correspondent peut-être à nos intimistes de l'Empire



Goya. — La fusillade (1813). (Musée du Prado, Madrid.)

Cliché Lévy-Neurdein.

et de la Restauration. Un peuple ne renonce pas volontiers à cette image de ses joies, de ses travaux, des aventures de la rue, de la route et de la forêt. Mais nous sommes loin de la jolie tradition des romerias à la Paret, des gaies réjouissances populaires. Goya leur a donné le goût d'un vin plus noir et plus corsé. José Elbo (1804-1844), Leonardo Alenza

(1807-1845), le graveur Estève multiplient les « goyescas ». Nous les retrouverons comme un élément de ce romantisme pittoresque, picaresque, expert en vituosités, qui s'épanouit en Lucas et qui nous mène au Goya du *Monde Illustré* : Daniel Vierge...

Mais l'art davidien occupe le premier plan de la scène. L'art européen combat l'art national. C'est à la source même, à Paris, dans l'atelier de David que se formèrent les « novateurs » : Ribera y Fernandez (1779-1860), transfuge de l'enseignement de Bayeu, José Aparicio (1773-1838), son condisciple, qui rejoignit à Rome Charles IV exilé et mourut directeur de l'Académie de San Fernando. Son élève Rafael Tejeo (1800-1856) lui succéda à la tête de cette institution, devenue l'une des places-fortes du néo-classicisme. La lignée des Madrazo se rattache à ce milieu par son ancètre José (1781-1859), et c'est encore un élève de David que Francisco Lacoma (1784-1849). Le Prado conserve de ces maîtres des tableaux tirés de l'histoire romaine ou de l'Iliade qui font étrange figure à côté de tant d'ardentes magnificences des peintres d'autrefois et de Goya. Quand ils abordent la vie contemporaine, c'est pour la figer en allégories (la *Disette de Madrid en 1811*, d'Aparicio). Ils ne sont pas toujours exempts d'une virilité qu'ils tiennent de leurs origines et que leur a confirmée l'enseignement de David, et par là ils échappent à la mollesse d'éclectisme que le séjour de Mengs avait auparavant fait connaître à l'école. Mais ce petit groupe compact, étranger à l'Espagne, instruit à Paris et à Rome, est un îlot. Il devait être débordé par la réaction hispanisante et par le romantisme à la Delaroche.

L'Angleterre. La Belgique. — Dans l'histoire du mouvement qui ramène l'Europe à l'étude de l'Antiquité, l'Angleterre occupe une place à part. Elle nous a peut-être devancés. Certains de ses maîtres ont pu faire réfléchir Vien et David. L'élite de cette nation s'était passionnément intéressée aux débuts de la renaissance archéologique. L'Italie était pour elle une colonie de tourisme. Jamais on n'avait vu plus de mylords errants, jouisseurs, spleenétiques et prodigues, amateurs de médailles, d'estampes, d'intailles et de marbres que dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. C'est en Angleterre que Piranèse avait peut-être ses plus fervents admirateurs, et ses Ruines à l'eau-forte, ses dessins, ses inventions d'architecture allaient décorer les murailles des manoirs et grossir les portefeuilles, dans des collections admirablement formées et qu'il avait parfois contribué lui-même à enrichir de beaux objets.

Parmi les possesseurs des vases et des candélabres de sa *Raccolta* gravée, il mentionne plus d'un amateur anglais. Il était étroitement lié



Cliché Moreno.

Goya. — Procession de flagellants. (Madrid. Académie de San Fernando.)

avec Robert Adam, il lui dédia magnifiquement l'un de ses ouvrages.

De ces curiosités, de ces échanges, de ces amitiés est sorti un style charmant et bâtard, sorte de Louis XVI anglais, peut-être une atmosphère d'idées, sûrement une mode.

Les sculpteurs adoptèrent d'enthousiasme les doctrines nouvelles, et longtemps leurs adeptes et l'aristocratie britannique continuèrent à chérir dans l'Apollon du Belvédère le type du dieu gentleman. John Flaxman (1755-1826), fils de sculpteur, sculpteur lui-même, et qui travailla aussi pour les Wedgwood, séjourna à Rome de 1787 à 1794. Par son enseignement à la Royal Academy (à partir de 1810), mais d'abord et surtout par ses illustrations au trait, il eut une action considérable. Elle ne touche pas seulement David, comme on l'a vu, et les davidiens, mais, par les figures du *Dante*, les origines mêmes du romantisme. Avec le peintre bourguignon Bénigne Gagneraux, avec l'Allemand Tischbein, éditeur de la collection Hamilton, dont il s'inspira pour ses propres dessins, Flaxman fut des premiers à imiter les peintres de vases, leur élégance linéaire, leur composition aériennement claire. Ainsi furent conçues les fameuses illustrations de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* (1793). Mais toute cette agitation fait-elle naître une nouvelle école de peinture, j'entends une nouvelle manière de peindre? Gavin Hamilton (mort en 1783) est cité avec raison comme un précurseur du retour à l'antique : mais son œuvre est un moment de la culture plus qu'un aspect essentiel de l'art. D'ailleurs c'est un Anglais d'Italie, un déraciné, plus caractéristique par le choix de ses sujets que par sa technique, encore vassale des Bolonais. Les scènes romaines de Benjamin West sont d'un accent plus sévère. Elles connurent de retentissants succès. Mais ni West ni Hamilton n'ont agi en profondeur sur la peinture anglaise. L'énergie doctrinale et la puissance de la décision, si remarquables chez David, leur manquaient, et surtout la hauteur du talent. L'un et l'autre précèdent, annoncent dans une certaine mesure le mouvement, mais ils n'ont pas dévié l'art de leur patrie. A la discontinuité de l'Espagne, à ses intermittences de génialité, l'Angleterre oppose l'unité, la fraîcheur de sa récente tradition picturale. Isolée par de longues guerres, elle se retire de l'Europe, à laquelle elle n'a jamais fait d'emprunts profonds depuis Van Dyck, elle revient à ses origines, elle se suffit. Déjà elle s'était fabriqué Ossian, dont s'empara le romantisme européen ; elle ne cesse de relire, de commenter et d'illustrer Shakespeare.

Deux faits importants dominent l'histoire de la peinture dans les Pays-Bas pendant les cinquante années de cette période : la part prise par le Flamand Suvée au classicisme académique et le séjour à Bruxelles du chef des classiques intransigeants, David. Mais Suvée a fait toute sa carrière en France et en Italie, il appartient en fait à l'école française, et

c'est lui qui, comme directeur de notre Académie de Rome, eut à l'installer à la Villa Médicis. David arrive en Belgique en 1815 dans tout l'éclat de sa gloire, accrue du prestige de sa proscription. De loin il con-



Cliché Anderson.

V. Lopez. — Marie-Christine (1811). (Madrid, musée du Prado.)

tinue à régner sur son groupe ; à Gros il envoie des mandements de fer. Aux lieux mêmes de son exil, il fait école. D'ailleurs il n'était pas le seul peintre français de son groupe sur la terre d'exil. Le Lyonnais Hennequin, son disciple, après une étonnante vie, mêlée aux convulsions de la Terreur, à la révolution romaine et au Babouvisme, s'était, au retour

des Bourbons, retiré à Liége, puis à Tournai, où il enseigna le dessin et fit des élèves[1].

Que restait-il de ces admirables ateliers des Flandres qui pût s'opposer à l'ascendant de David? Pierre Verhaegen, le dernier qui eût fait retentir dans la décoration des églises la note ample et sonore de l'éloquence religieuse, était mort en 1811. Balthazar Ommeganck (1775-1826) peignait avec une fade tendresse d'enveloppe ses moutons insignifiants. Sous Guillaume Herreyns (1743-1827), l'Académie d'Anvers déclinait avec noblesse et l'influence de Van Dyck s'éteignait dans un crépuscule assombri. Parmi les jeunes, des incertains, comme les deux Van Brée, l'un, Mathieu (1773-1839), qui fut admirable et généreux professeur, l'autre, Philippe (1786-1859), peintre heureux de quelques toiles brillantes, d'un *Intérieur de Saint-Pierre de Rome* (Bruxelles), riche, animé, d'un ton vif et vrai. En face d'eux, la légion compacte des davidiens, Odevaere, Ducq, Senave, van Hanselaere, Heindrick, Duvivier et le plus doué de tous, François Navez (1787-1869).

Celui-là est un maître. Sa formation davidienne date, non de Bruxelles, mais de Paris. D'un séjour en Italie, il revint salué comme un chef. Les plus belles amitiés entourent sa vie, et d'abord celles d'Ingres et de Léopold Robert. Portraitiste de premier ordre, il fut aussi l'éducateur de la plupart des grands peintres belges du milieu du siècle, par exemple Alfred Stevens et Charles de Groux. Un portrait de Navez, le *Larivière* ou la *Famille de Hemptinne* (Bruxelles), n'a pas seulement la qualité de l'intrépide observation davidienne, il est ingresque par la poésie du caractère, et ce Belge ne peut pas oublier non plus qu'il est Flamand. Non qu'il se laisse aller jamais à des vaillances, à des notes de bravoure facile : le temps en est passé, et l'exemple des derniers Anversois n'est pas fait pour en ranimer le goût. Mais à l'intérieur de ces structures fortement écrites, la richesse d'une palette fraîche et la qualité des notes vibrantes (parfois jusqu'à l'acidité) révèlent le peintre.

Un trait qui lui est commun avec Ingres, ce sont ses inquiétudes préraphaélites, — ou plutôt prérubénistes. Il connaissait et il appréciait le grand passé de l'école, il recommandait l'étude des primitifs flamands. Rien n'est plus remarquable que de voir la renaissance archéologique,

1. Le Louvre a son *Oreste poursuivi par les Furies* (1814). A Bruxelles, l'on voit de lui un portrait brillant, grumeleux, d'une matière riche, plus picturale que celle de son maître, où des clairs froids et rosés se détachent sur des ombres épaisses.

d'abord attachée à des modèles gréco-latins, où elle cherchait à satisfaire son besoin de pureté, de noblesse et de probité, en venir à chercher des exemples et une émulation, non plus dans la statuaire antique et dans



Cliché Buloz.

Navez. — La famille de Hemptinne. (Musée de Bruxelles.)

la peinture de vases, mais dans les chefs-d'œuvre du génie médiéval. Ce mouvement se présente tantôt comme une extension et comme une conséquence, tantôt comme une réaction. Tantôt il se nourrit du fonds commun, l'Italie, tantôt il est un retour au passé national. Tantôt il est riche d'idéologie religieuse, tantôt il est purement esthétique et technique. En

Belgique, avec François Navez, il développe la pensée de David opposant les sévérités de l'art à l'agrément et au brio du vieil académisme ; il trouve dans l'ancienne école flamande ses éducateurs naturels. En France, avec Ingres, il apparaît comme la réaction d'un tempérament énergique, d'un grand poète de la forme qui ne peut plus se contenter d'une pureté schématique, mais qui reste fidèle au génie méditerranéen, tel qu'il s'est manifesté dans l'art grec et dans la peinture de la Renaissance comme force de création plastique. En Allemagne, avec les Nazaréens, il mêle au culte de la patrie et à une tentative abstraite de restauration spirituelle, la perpétuelle obsession d'une « romantique de la Renaissance » et des grandeurs romaines.

Les écoles du nord. — Avant d'étudier les mouvements singuliers du génie germanique au début du xixe siècle, il faut faire une place à part aux écoles du nord, domaine particulier, sans traditions nationales et longtemps soumis à l'influence de la pensée classique française et de notre académisme. Coustou le jeune et Pajou avaient formé des élèves danois, et, sous Frédéric V, Saly avait dirigé l'Académie royale de Copenhague. En Suède, les séjours à Stockholm de Sébastien Bourdon, de Larchevêque, de Bouchardon, de Taraval avaient laissé des traces profondes : l'art élégant du sculpteur Sergel est tout imprégné de notre enseignement. En Russie, c'étaient Tocqué, Lagrenée, Falconet, Mme Vigée-Lebrun. Levitsky (1735-1822) a l'accent slave, il ose ses modèles, si l'on peut dire, il les déguise sous des modes et dans des arrangements à la française, mais la vérité ethnique ne lui échappe pas, il la saisit avec force et finesse : il n'en est pas moins, par l'élégance, par le charme, par une note de leste galanterie, tributaire du xviiie siècle français.

En Scandinavie, un fait considérable, Thorwaldsen, Islandais, né en mer, qui semble d'abord avoir taillé ses œuvres à même la banquise. Il dut sans doute beaucoup au milieu des idées winckelmaniennes propagées chez les Danois par Zoëga, mais plus encore à ses quarante ans d'Italie. Son art est, avec celui de Canova, le singulier chef-d'œuvre de la renaissance archéologique, lorsqu'elle n'est pas contrebalancée par la force d'une personnalité ou par la permanence du génie national ; c'est le produit d'un artifice théorique, très sincèrement adopté, et même d'enthousiasme, par un esprit honnête servi par des mains adroites, et capable de ressusciter en série le simili-antique. Ce marbrier nordique avait une sorte de

fabrique, et des compagnons travaillant selon la formule. Son immense production donne l'impression d'un art dicté, et lui-même, dans son portrait par Eckersberg, fait songer à la fois à un bon ouvrier, à un instituteur fatigué, à un pasteur évangélique enflammé de conviction.



Cliché Musée des Beaux-Arts, Copenhague.

Eckersberg. — Scène de la rue (1830). (Copenhague, Musée des Beaux-Arts.)

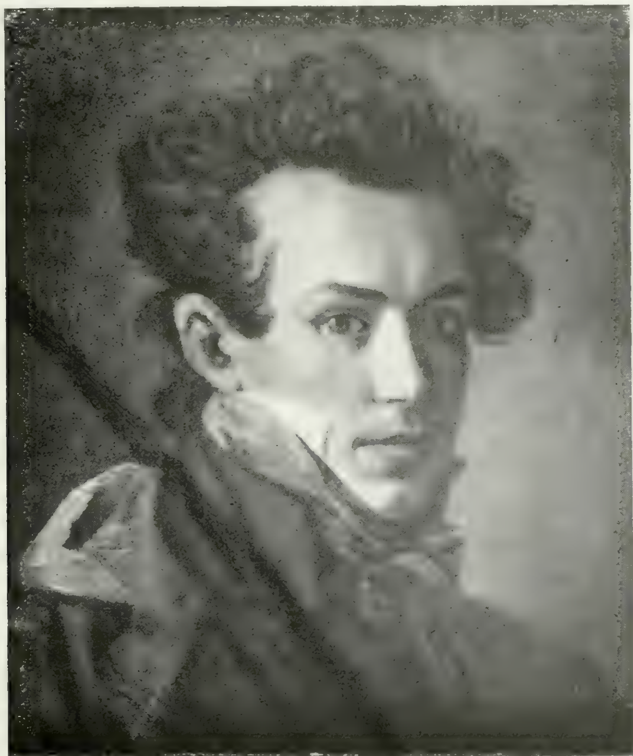
Quelquefois, sous le vêtement d'emprunt, sous la roideur dogmatique, la candeur transparaît, et ce grand laborieux, qui a tant peiné, est simple, juste et vrai dans l'expression de la féminité jeune. Même heureuse aventure pour nos Chaudet, nos Jouffroy, lorsqu'ils oublient les enfants de Laocoon, ces petits hommes manqués. L'influence de Thorwaldsen, considérable dans toute l'Europe, rayonne naturellement en Suède, où elle explique la froideur arctique du sculpteur Byström, comme en Norvège,

où elle devait annuler de beaux tailleurs de bois, héritiers des décorateurs norses, et gâter Michelsen.

Les peintres furent mieux défendus. Nous voyons en Eckersberg (1783-1853) d'abord un élève de David à Paris et un ami de Thorwaldsen à Rome. De David il prit tout le faux du système, mais il fortifia à cette école son goût de l'observation paisible, une sorte de froideur amicale et tranquille, et puis il fut ressaisi par son pays, par le spectacle de la mer, des vastes espaces aux lignes doucement ondulantes, des landes maigrement fleuries. L'étonnante candeur de ses tableaux d'histoire et d'allégorie devient un charme, lorsqu'il peint ce qu'il voit, les jeunes passantes de la rue, les braves gens assemblés, de beaux arbres étudiés comme les modèles d'un cours de sylviculture, ou bien un bateau en construction, debout et ventru, sur sa quille. Les élèves qu'il a formés, Rörbye (1803-1848) et surtout Christen Köbke (1810-1848) sont des intimistes, et des Danois. Ils valent, dans leurs études de nature et dans leurs portraits, par une sorte d'ingénuité tendre, par une fraîche minceur de coloris. Le *Portrait du paysagiste Södring*, par Köbke (Collection Hirschprung, Copenhague), est d'une ligne et d'une exécution davidiennes, moins la rigueur du dessin, mais enveloppé d'une charmante atmosphère de familiarité. Ce que l'influence de David a laissé peut-être de plus durable en Europe, dans l'Europe continentale du moins, c'est une certaine formule du portrait, et c'est par là qu'elle a de la grandeur. En Allemagne, elle se combine sans effort avec la leçon des primitifs. Dans les écoles du nord, elle est longtemps reconnaissable, à travers des apports de provenances diverses, par exemple chez le Suédois Södermark, dont on se rappelle le beau Stendhal de l'ancienne collection Chéramy, et chez le Russe Kiprensky, qui fait parfois songer à notre Gérard.

A la suite de Thorwaldsen et d'Eckersberg, nombreux étaient les Danois vivant à Rome. Ils y formaient une petite colonie baltique, affectueusement unie, entretenant par la familiarité des causeries le culte du foyer lointain : c'est ainsi que les représenta plus tard Constantin Hansen (1804-1880), sans apparat, gais et libres, et s'aimant bien, et son tableau, où il y a des qualités d'arrangement et de lumière à la Drolling, à la Cochereau, vaut infiniment mieux que les grandes fresques patriotiques qu'il exécuta plus tard pour l'Université de Copenhague. L'attraction romaine s'exerce avec la même force sur l'école russe. Soumise, au cours du XVIIIe siècle, à l'ascendant et aux leçons de la France, la politique et la guerre la détournent de ce foyer des révolutions. Longtemps

fidèle à l'Italie, on dirait qu'elle répugne à prendre conscience de sa nationalité et à parler russe. Cette influence est contrebalancée, mais faiblement, par les collections de l'Ermitage, qui contribuent néanmoins à former quelques beaux talents. Cet exode vers les rives méditerranéennes en fausse quelques-uns. Ce n'est pas David, sa pensée forte,



Kiprensky. — Portrait du peintre. (Pétersbourg, Musée Russe.)

sa puissante étude naturaliste, qui l'inspirent et le déterminent, mais Winckelmann et son esthétique abstraite, ou plutôt le succès des grands sculpteurs qui l'ont illustrée. Le portraitiste Kiprensky (1783-1836), nourri, au cours de sa période pétersbourgeoise, d'exemples flamands et hollandais et qui a laissé, de ce temps-là, quelques œuvres solides et fringantes, fut la victime, à partir de 1816, de l'atmosphère romaine et des modèles romains. Le paysage classique, construit sur des profils romains, qui donne en France les maîtres de Corot et les Corot d'Italie, en Allemagne et en Autriche la savante froideur de Rottmann et la sen-

timentalité de Koch, donne à l'école russe les compositions nobles, l'onctueuse lumière de Chtchédrine (1791-1830) et les charmantes promesses de Lébédev, mort avant son temps. C'est en Italie, un soir d'opéra, que Brullov conçoit plus tard son *Dernier jour de Pompeï*. Ivanov lui-même, si profondément russe, vit à Rome.

Mais, à côté de ces maîtres, parfois chez ces maîtres eux-mêmes, du moins chez certains d'entre eux, nous verrons se dessiner d'autres directions, se développer une poésie de la vie russe. Ce furent d'abord des caricaturistes et des imagiers de la vie qui passe, Térébénev, Orlovsky; ceux qui en communiquèrent l'accent et le charme à la peinture furent surtout les intimistes, les observateurs, les peintres de genre. Il est remarquable que l'influence française, par Granet, puis par Gavarni, les ait aidés à se révéler, peut-être même suscités : nous pouvons en croire leur propre témoignage. Ainsi, dans presque toutes les écoles de l'Europe continentale, à la grande peinture, de caractère académique et cosmopolite, s'oppose un art de vérité humaine, de recueillement et d'émotion. C'est naturellement en Italie qu'il a le moins d'autorité. En France, il donne Cochereau, Drolling, Granet; en Danemark, Köbke et ses amis; à Genève, Töpffer, Agasse, Massot, que nous retrouverons en marge du romantisme, ainsi que les Russes Venetsianov et Fedotov. Ces deux directions sont également sensibles en Allemagne, mais la pensée romaine y présente une couleur particulière. Tandis que les réalistes des petites écoles allemandes du nord, voisins et amis des Scandinaves, suivent une route à peu près parallèle à la leur, le préraphaélisme nazaréen appartient aux origines du romantisme et rompt avec l'archéologie classique. Ces jeunes chrétiens, descendus des Alpes avec des convictions fortes, tentent, dans un couvent du Pincio, de substituer une poésie toute de l'âme à l'idéal de la plastique méditerranéenne.

CHAPITRE V

L'ALLEMAGNE. LA RÉACTION NAZARÉENNE

Réalistes et classiques en Allemagne. — L'Allemagne ne recevait pas l'esthétique néo-classique des mains de l'étranger. Elle en était la patrie. Elle l'avait dressée, comme une stèle aride, dans le désert de ses traditions depuis longtemps oubliées. Elle s'y était vouée comme à un culte. Elle y satisfaisait son génie abstrait et son goût du théorique. Pourtant, rien de plus opposé que la doctrine de Winckelmann à la féconde théorie kantienne du jeu, rien de plus opposé à l'expression du génie national. Mais l'éternelle obsession du sud, attachée à l'âme de la Germanie, l'aimantait et l'aimantera longtemps vers la terre italienne, à travers les passes des Alpes. Les *Italienische Reise* font partie des rythmes de sa vie. Sur ces rives de facilité, de bonne grâce, de gai sçavoir, les pèlerins saxons ou prussiens portaient un acharnement studieux, une puissante volonté didactique, la docilité d'élèves respectablement peu doués. Les institutions artistiques, nombreuses et prospères, la libéralité des princes, une intrépide fidélité à l'idéal soutenaient le mouvement. De quel coup d'aile un Gœthe le dépasse, lorsqu'il vient, lui aussi, se pencher sur les sources immortelles ! Mais la peinture néo-classique n'a ni son Gœthe ni ses Élégies Romaines. Malgré tout, elle se répand et elle abonde. Qui s'opposerait à ce flot ? L'art de Chodowiecki a le charme d'un humour vieillot, quelque chose de fané, de ridé, comme un enfant tardif, mais les restes aussi de cette inflexible attention analytique qui distingue les grands portraitistes de la Renaissance, un don de vérité appuyée qui, dans l'image de ces rudes hommes et de ces laides femmes, atteint, sinon à la grandeur, du moins au caractère. L'exposition centennale de Berlin a fait connaître, derrière lui, quelques artistes d'un germanisme sincère, à peine ou point touchés par le néo-classicisme, des portraitistes eux aussi, comme Wilck, de Schwerin (1785 ?-1820 ?), et surtout ce

large peintre, si moderne par quelques-unes de ses curiosités techniques, Philipp-Otto Runge (1777-1810) : les gras enfants de sa composition fameuse, le *Matin* (première partie du *Tageszeit*, 1805, puis 1808), sont étudiés, arrangés avec un soin primaire, qui n'exclut pas, malgré tout, l'innocence, mais ses solides et véridiques portraits sont beaux, par l'énergie de l'accent, et parfois aussi par une étude du problème des reflets en plein air ; elle fait de lui un précurseur, elle l'oppose à l'école dont un des dogmes techniques, plus tard formulé par Ingres, est que les reflets répugnent à la majesté de la peinture d'histoire (*Les enfants Hülsenbeck*, 1805). Son compatriote, le Hambourgeois Oldach, mort trop tôt (1804-1830), l'intimiste Kersting, le paysagiste Friedrich représentent, eux aussi, une pureté allemande d'intentions qui les tiennent à l'écart du courant néo-classique. Nous retrouverons ces deux derniers, fidèles à leur étude modeste et sentie de la nature et de la vie, en pleine Allemagne romantique. Dès à présent, derrière la façade en faux grec, il faut savoir discerner ces observateurs et ces rêveurs, légitimement remis en lumière par la critique moderne. Ils représentent, mais dans l'ombre, une sorte de continuité silencieuse du génie de la race.

Devant eux, les masquant, les confinant, le froid apparat du classicisme dogmatique. De loin, il se présente avec une morne unité, mais il est, si l'on peut dire, à plusieurs temps. Les peintres allemands de la seconde moitié du XVIIIe siècle appartiennent surtout aux disciplines de Mengs, si l'on peut donner du moins le nom de discipline au plus fade compromis, — la « grande » peinture n'étant pas nécessairement la peinture forte. Ce sont J.-P. von Langer, Nahl le jeune, et, dans une large mesure, les deux Tischbein. Un autre groupe relève de l'influence des néo-classiques français, — Hetsch, élève de Vien, Eberhard von Wachter, élève de Regnault, et surtout Gottlieb Schick, élève de David. Chez ce dernier subsiste encore quelque chose des procédés d'arrangement et d'idéalisation de Mengs, notamment dans son *Apollon parmi les bergers*, mais il a concentré son énergie et son attention dans des portraits de ferme tenue. C'est là, c'est dans ce domaine que peut se faire l'accord entre la leçon de David et les dons d'un peintre allemand, qu'une esthétique fausse n'a pas complètement dénaturés. David, en face de son modèle, n'a jamais renoncé à la vie : il est pris tout entier et, s'il lui confère la qualité héroïque, c'est moins en vertu d'un parti pris d'idées que par le mouvement naturel d'une âme forte. Un davidien allemand est tout près de revenir aux primitifs allemands. Ce qui se passe pour Navez

et pour Ingres est également vrai au delà du Rhin. Tel portrait de conseiller de commerce, médiocre, tendu, mais éloquent par l'énergie de la vérité, par le serré d'une exécution qui souligne les modelés, secs comme un compte de Doit et Avoir, telles effigies familiales dues à des peintres oubliés semblent le produit de cette double influence et font revivre le souvenir de Cranach dans l'image des bourgeois à tête dure, aux gros os,



Ph. O. Runge. — Les enfants Hülsenbeck (1805). (Hambourg, Kunsthalle.)

aux lèvres serrées, honorés dans les chancelleries et dans les comptoirs.

Voilà le don qui manque le plus à Jacob-Asmus Carstens (1754-1798), Danois d'origine, le classique intégral, et, de tous les peintres, peut-être celui à qui échappa le plus complètement la poésie de la forme, sans que cette cruelle insuffisance fût compensée dans son art par la puissance du caractère. De qualité picturale proprement dite, il n'en est pas question. C'était un Schleswigois acharné, aux arêtes vives, qui datait sa naissance du jour de son arrivée à Rome et qui, contraint de peindre

des portraits, y répugnait extrêmement. Il y a du copiste, du pédagogue, l'effort immense d'une assimilation incomplète dans ses grandes compositions, où l'antique, Michel-Ange et Raphaël se combinent comme ils peuvent, dans de grands nus d'un tracé pénible, comme un profil de continent dans une géographie écolière. L'*Embarquement de Mégapenthès*, le *Banquet de Platon*, *Achille et Priam* répondent à une esthétique de pensum. On est bien forcé de l'évoquer, cette atmosphère scolaire, chaque fois qu'il s'agit de cet art allemand déraciné, et jusque dans les grandes compositions sorties du mouvement nazaréen, et jusque chez Bœcklin et Hodler. L'exquise modulation mélodique du corps de Jésus, dans la *Vierge de l'Impannata*, n'est pas un concept, c'est un chant.

Carstens a pourtant formé un élève sympathique, le paysagiste héroïque Joseph-Anton Koch, qui fait passer dans ses rochers latins et dans ses cascades d'Italie comme un écho de tyrolienne. Mêlée à l'influence du milieu romain, qu'il subit fortement jusqu'en 1812, après avoir étudié à Stuttgart, il y a dans son art la note autrichienne, qui n'est pas tout à fait la note allemande. A travers la montagne, ses torrents, ses feuillages, il nous conduit des Idylles bibliques de Gessner à une forme de romantisme germano-italien qui n'est ni sans naïveté ni sans charme. Martin Rohden est peut-être moins artificiel et plus sensible à la justesse des valeurs sous un ciel transparent. Mais le chef-d'œuvre du classicisme dans le paysage, ou plutôt de la fiction idéaliste, ce sont les peintures à l'encaustique de Karl Rottmann, transposant dans l'ordre du sublime les sites fameux de l'histoire grecque (sa *Plaine d'Olympie*, à Vienne, est toutefois assez vaste et lumineuse). Elles rendent précieuses les naïvetés de Friedrich, son sentimentalisme attendri, ses crucifix dans les sapins et tout ce qu'il y a d'enfance dans son observation comme dans sa poétique.

Les Nazaréens. — La réaction contre l'esthétique de Winckelmann et tout ce qu'elle avait inspiré fut nationale et chrétienne. Nationale, elle est à l'origine du romantisme allemand ; chrétienne, elle donna les Nazaréens. Mais cette vue d'ensemble, qui permet de suivre les directions essentielles, doit respecter la complexité d'un mouvement riche en échanges et en confusions. Bien plus, — et c'est là un trait remarquable, — les règles essentielles de l'idéalisme germanique dans l'interprétation de la forme ne furent pas profondément modifiées : elles restèrent toujours actives et puissantes en sous-œuvre, elles dominent l'école de Munich, dont les chefs sortent pourtant du milieu nazaréen. C'est qu'au

fond, quelles que soient la nature et la qualité de l'inspiration, l'élément abstrait domine l'élément concret, la mystique, même effusive et sincère, dévore la vie. Voilà le point où la doctrine d'Overbeck se sépare du



Oldach. — Le vieux meunier (vers 1828). (Hambourg, Kunsthalle.)

préraphaélisme d'Ingres. L'un est de l'ordre transcendant, l'autre est de l'ordre de la peinture.

Dès 1797, Wackenroder et Tieck, par leurs *Effusions d'un frère convers ami des arts*, avaient appelé l'attention sur la vieille Allemagne, sur ses trésors pittoresques, sur la puissance de sentiment des anciens maîtres. De ce voyage d'étudiants, en route pour l'Université d'Erlangen, à travers les villes à pignons, à tourelles, à sculptures médiévales, de la

découverte de Nuremberg, on peut dater, non la naissance du romantisme allemand, déjà en pleine vigueur dans le génie de Gœthe, mais l'expression passionnée d'une esthétique nationale. En publiant l'*Atheneum* (1798-1800), les frères Schlegel lui donnent une base théorique. La conversion de l'un d'eux, Frédéric, au catholicisme est le point saillant des débuts d'une renaissance chrétienne. En même temps, l'idée de la mission des peuples du nord, divulguée par leurs écrits, par l'enseignement, la cruelle notion de race, appuyée sur des inductions éloquentes et fragiles, tendent à se substituer dans l'âme allemande au culte d'un passé méditerranéen dont elle se sépare. La collection des frères Boisserée groupe un ensemble imposant de primitifs. Nous touchons là l'un des faits les plus curieux et les plus étroitement synchroniques de la conscience européenne : réaction catholique, retour au moyen âge. La France a le *Génie du christianisme*, la collection de primitifs du chevalier Artaud. Elle revient elle aussi à ses origines poétiques et, comme l'Angleterre d'Ossian, par une supercherie, Clotilde de Surville. Elle a son premier idéalisme romantique, national et chrétien, avec le culte des héros, Bayard, François Ier, Henri IV. L'idée de race ne lui est pas nécessaire : elle a toujours été humaine avant tout, et puis la Révolution vient de lui confirmer son unité. L'unité d'une Allemagne politiquement morcelée ne peut résider que dans un concept énergique : l'éloquence historique d'un Schlegel, l'éloquence philosophique d'un Fichte, voilà le lien de la « nation » allemande.

Il est remarquable que l'esthétique préraphaélite, telle que l'avait suggérée dans son principe Frédéric Schlegel, aboutisse à une expression catholique et romaine bien plus qu'allemande. Rome reste pour ses adeptes le centre d'attraction, comme elle l'avait été pour Carstens. Rome est le foyer de la pensée nazaréenne. C'est à Rome que les frères Riepenhausen préparaient leur Histoire de la peinture en Italie. L'effort du génie allemand pour se fixer et pour se développer en conformité avec ses aspirations est, une fois de plus, dévié, malgré une émouvante dépense de vertus. Ce vieux couvent du Pincio, où Frédéric Overbeck (1789-1869), disciple de Schlegel à Vienne, ainsi que Pforr (mort en 1812) et Vogel, se retire avec ses amis, se voue à l'ascétisme, s'isole dans la méditation de son art comme dans la prière, quel asile de paix, quel domaine de sincérité ! Jamais plus touchante union, plus courageuse fidélité à la note profonde d'une doctrine. A côté de ce cénacle, les petites colonies septentrionales établies à Rome et si bien unies paraissent aven-

tureuses, dénouées. La plus belle ardeur spirituelle y multiplie les conversions, celle d'Overbeck lui-même, celles de Wilhelm Schadow, des deux Veit, de Wassmann. A ces âmes nobles se joignirent Passavant, l'historien de Raphaël, Cornelius, Führich, Schnorr von Carolsfeld. On pense, on prie, on travaille en commun. La décoration de la casa Bartholdy et celle de la villa Massimi sont l'œuvre du groupe. Mais cet effort



Overbeck. — Le Portement de Croix. (Galerie royale de Dresde.)

d'idéalité soutenu par une vie exemplaire aboutit à un échec. Peut-on créer artificiellement un milieu d'art ? Avec toute la bonne foi possible, on ne se refait pas naïf. Ces cœurs vaillants se plongeaient dans la poésie d'une vie toute chrétienne pour retrouver le secret de Pérugin, et nous savons que ce grand peintre religieux était suspect d'indifférence en matière de foi. Techniquement, leur plus grande originalité, c'est d'avoir voulu rénover la fresque : ils préludaient ainsi, mais avec faiblesse, à quelques œuvres excellentes des élèves d'Ingres, et ils avaient le mérite de restituer à l'art chrétien sa vrai langue, abandonnée pour les toiles

peintes de l'opéra jésuite. Ils ont laissé quelques œuvres désagréables et touchantes, les portraits, sensibles et recueillis, dus à Overbeck et à Steinle, et aussi des compositions très cherchées, peut-être plus vieillottes que vraiment archaïques, — le *Voyage de la Vierge*, de Führich, par exemple, ou la *Famille de saint Jean et la famille du Christ*, de Schnorr (1817), images d'une douceur benoîte, édifiante, où l'adresse du pastiche se mêle à la pureté de l'effusion. On peut en dire autant de conceptions plus importantes, comme le *Triomphe du christianisme dans les arts*, d'Overbeck (Musée Staedel, Francfort) : ce chef-d'œuvre du préraphaélisme allemand est d'ailleurs, par sa composition, par le style des draperies, un hommage avoué à Raphaël.

Nous touchons ici un point critique de la doctrine et de l'art nazaréens. Ces maîtres furent moins des préraphaélites que des admirateurs du Quattrocento, et ils n'excluaient pas son héritier légitime, Raphaël. Les Madones d'Overbeck sont de bons pastiches des Madones florentines. La *Dispute du Saint-Sacrement* et l'*Ecole d'Athènes* lui ont beaucoup servi, jusqu'à l'imitation, jusqu'à l'emprunt. Mais ses amis et lui étaient naturellement portés à remonter plus haut. Ils conservèrent toujours une rondeur, une forme douce et coulante, une suavité de miel, en s'appliquant à peindre le cil ou le brin d'herbe avec une minutie qui leur valut de la part de leurs adversaires le surnom dérisoire d'*Atomistes*. Cinquante ans plus tard, nous retrouverons le même trait chez les Anglais.

C'était d'ailleurs pour les Nazaréens moins un souci de fidélité au réel que la volonté d'un travail précieux, parfaitement agréable au Seigneur.

Overbeck eût cru commettre une impiété, renier sa foi, en travaillant d'après le modèle vivant. Il se détournait du paganisme héroïque de la Renaissance, de l'éclatante nudité des beaux corps libres. Il n'en fut pas ainsi pour tous les membres de la confrérie : la seconde partie de la carrière de Cornelius, sa période de Munich, abdique la doctrine nazaréenne, au moins dans la mesure où elle se rattache au préraphaélisme. D'ailleurs, reconnaissons-le, ce maître n'avait jamais fait que la côtoyer, avec sympathie, mais sans plénitude d'adhésion. Ses illustrations pour Faust et pour les Niebelungen, contemporaines du départ d'Overbeck pour Rome, appartiennent au plus mauvais du style troubadour. Les étudiants allemands en adoptaient alors le costume et les bottes molles pour leurs promenades sentimentales ou patriotiques et pour leurs conciliabules secrets. Cornelius eut sa période Dürer et sa période Raphaël. Il prit part à la déco-

ration de la casa Bartholdy, et, reconnaissons-le, il y fut très heureusement inspiré. Mais ses goûts l'entraînaient ailleurs, le détournaient de la mystique nazaréenne, pour le jeter dans l'imitation acharnée, violente,



Cornelius. — Joseph se fait reconnaître par ses frères, fresque de la Casa Bartholdy (1816).
(Berlin, Galerie nationale.)

de Michel-Ange et de Signorelli. Son œuvre en répercute durement les échos.

Elle est métaphysique et michelangélesque à la fois : ces mots jurent d'être associés, ils traduisent le profond désordre d'une pensée tout abstraite qui superpose à des formes pauvres une scolastique d'allégories

poussives. Cornelius a la volonté de la grandeur, il n'en a pas l'instinct. Il voit déformé, saccadé, malingre ou soufflé. Il s'attache aux maîtres par leurs évidences fortes, par leurs saillants, mais nul plus que lui ne met en lumière ce don funeste de l'Allemagne en peinture, appuyer, aggraver.



Schnorr von Carolsfeld. — La famille de saint Jean-Baptiste et la famille du Christ (1817. Galerie royale de Dresde.)

Ses fresques, ses cartons attestent l'ampleur de la conception, le surcroît d'idées, mais tout est de fragments, dont chacun sent l'étude. Ce sont les caractères communs de l'école de Munich, que nous retrouverons plus tard, avec Hess, avec Kaulbach. Ce sont ceux de l'art de Carstens. Ils persistent même lorsque ces maîtres, infidèles à leurs méditations romaines, reviennent enfin, sous la poussée du sentiment national, aux

grandes archives du passé germanique, Schnorr avec ses Niebelungen, avec Charlemagne et Barberousse, Kaulbach dans les illustrations qu'il a dessinées pour Reineke Fuchs, Klopstock, Wieland. La grande lignée expirait dans un académisme tourmenté, bizarre, prétentieux, bien éloigné de



Clché Bruckmann.

J.-D. Passavant. — Saint Hubert. (Francfort, Institut Staedel.)

la simplicité de cœur et de la pureté nazaréennes. Au milieu du XIX[e] siècle, un rameau catholique de Dusseldorf conserve quelque chose de ces vertus et comme leur maniérisme, aux murs de la chapelle Saint-Apollinaire, à Remagen, décorée par Deger et Ittenbach, qui nous acheminent, par un détour sensible, il est vrai, à la renaissance de Beuron, en pleine atmosphère monastique.

Tous ces mouvements, néo-classicisme selon Mengs, selon Winckel-

mann ou selon les maîtres français, classicisme intégral de Carstens, esthétique chrétienne du Pincio, éclectisme de Munich, sont grevés de la même infériorité : passionnément idéalistes, toujours précédés d'une mystique, ils ne considèrent l'art de peindre que comme un moyen de la pensée. Le génie abstrait de l'Allemagne, la longue vacance des talents pendant deux siècles de son histoire rendent plus sensibles qu'ailleurs et continuent plus longtemps les insuffisances fondamentales d'une renaissance provoquée par l'archéologie et par l'esthétique, et fortement intellectualiste. C'est contre son cosmopolitisme, contre sa pauvreté technique, contre son excès de rationalité que se fait le romantisme des peintres. Il appartient, lui aussi, à l'ordre des faits européens, il a multiplié les échanges de pensée, les grandes curiosités, les voyages, il a eu ses larges courants communs, mais il est avant tout, conformément à des aspirations nationales, un retour à la joie, à la fièvre, à la liberté de la peinture. Le préraphaélisme, réaction contre le néo-classicisme, ne fait que renchérir sur son idéalité. D'intentions, il est romantique, il ressuscite la vie du cœur, il substitue la poésie de l'inspiration chrétienne à la poésie de l'inspiration antique. De fait, il se rattache au néo-classicisme, ou plutôt, par des voies détournées, il tend nécessairement à le rejoindre. C'est ce qu'exprime bien l'un de ces préraphaélites lyonnais sur lesquels agit profondément l'influence nazaréenne, quand il déclare que la peinture religieuse doit « baptiser l'art grec ».

DEUXIÈME PARTIE

LE ROMANTISME

LIVRE PREMIER

L'ÉCOLE ANGLAISE

CHAPITRE PREMIER

LA TRADITION ET L'IMAGINATION

L'Angleterre des vieilles rêveries celtiques, de Shakespeare, de Milton et de la mer n'avait pas besoin d'innover et de s'arracher à elle-même pour accéder au romantisme. Elle y était naturellement conduite par des aspirations très anciennes, que le classicisme avait à peine recouvertes et que la renaissance archéologique avait seulement effleurées. Elle gardait dans les archives spirituelles de la race, bien plus, au fond de sa vie, la plupart des éléments dont il est fait, — une aptitude particulière au songe et à la fantaisie, le sentiment de la nature illimitée, insondable et mystérieuse, la puissance d'évocation du dieu intérieur, l'obsession manichéenne de la lutte du bien et du mal, le respect et jusqu'à la nostalgie du passé et, dans une structure sociale très forte, le goût de la solitude et l'habitude de la liberté. Pour les mettre au jour, des convulsions ne lui étaient pas nécessaires. Elle mêla le romantisme à sa continuité. Il n'y fut pas un épisode scandé par des émeutes, mais une nuance naturelle de sa vie morale. De là son grand intérêt et, en même temps, la difficulté de le saisir. Il ne s'y date pas aisément. Il y est plus ancien qu'ailleurs, sans qu'il y apparaisse (sauf dans les lettres) avec plus de décision et d'une manière plus tranchée. Le charmant Romney, peintre des jolies

femmes à la mode, un des maîtres qui caractérisent le mieux le génie du XVIIIe siècle anglais, dissimule dans ses dessins (connus seulement en 1894) un monde de visions étranges, une hardiesse de tempérament et d'écriture qui ne laisse guère prévoir sa coulante et gracieuse manière de peintre. Ce trésor secret a une valeur symbolique. Il n'est pas fait d'emprunts ou de découvertes subites, mais de réserves accumulées. L'Angleterre n'eut pas à se chercher au dehors, elle y répugnait et, jusqu'en 1848, elle a surtout vécu d'elle-même et pour elle. La philosophie allemande agit sur un admirable groupe de poètes. Rien de pareil dans les arts, si l'on met à part William Blake.

C'est que le génie anglais est énergiquement conservateur. L'Angleterre voyageuse n'a pas modifié l'Angleterre insulaire. Ce pays de navigateurs n'a jamais été troublé profondément par l'exotisme. Plus tard son magnifique empire au delà des mers n'a fait naître rien de semblable à nos orientalistes, à notre art colonial. Serrée autour de ses institutions civiles et domestiques, elle n'accepte pas les apports brusques, elle évolue avec une grande lenteur. Les crises de conscience et les révolutions ne la travaillent pas. Tous les aspects de l'activité artistique trouvent leur justification, leurs racines mêmes dans des sentiments profonds et anciens qui font partie de la vie anglaise comme la mer anglaise et le ciel anglais. Ils sont loin d'être homogènes, mais ils se ressemblent en ce point. Prenez un portrait de femme du XVIIIe siècle, un paysage de l'école de Norwich, une brillante aquarelle romantique, et même un des « sujets » inspirés par le retour à l'antique et popularisés par la mezzotinte, vous les reconnaîtrez tous au premier coup d'œil pour anglais. Ils ont l'accent, la qualité spécifique. Ce milieu si fort est à la fois imperméable et absorbant. La plupart des étrangers — ils sont nombreux — qui viennent tenter la fortune et montrer leurs talents ne pénètrent pas, ils restent à la surface, tour à tour pris et rejetés par la vogue, — et il arrive qu'ils soient assimilés et dénationalisés. Sur le continent même, l'Anglais reste insulaire. L'histoire de Bonington est frappante : il vient en France à quinze ans, il y apprend la peinture chez Gros. Laquelle? La peinture anglaise. Un essai d'art européen ne pouvait intéresser longtemps ni profondément ses compatriotes. Ils y acquirent une sculpture d'occasion, bonne pour glorifier en costume grec ou romain leurs grands hommes, mais c'est un épisode, dans un art collatéral, qui leur fut toujours luxe et surcroît.

La Tradition. Le Portrait. L'image de la femme. — Trois puissants

génies avaient fait la peinture anglaise : Hogarth, Reynolds et Gainsborough. Hogarth est une tète à la Swift, à la Johnson, un de ces vastes Anglais carrés, sains, violents, ardents à vivre, qui n'ont pas été amincis ou glacés par le puritanisme, mais à qui le contraste et les combats du vice et de la vertu inspirent une cynique amertume, des gaîtés et des



Cliché Hanfstaengl.

Thomas Lawrence. — Lady Greville, fille du troisième duc de Portland. (Chatsworth, collection du duc de Devonshire.)

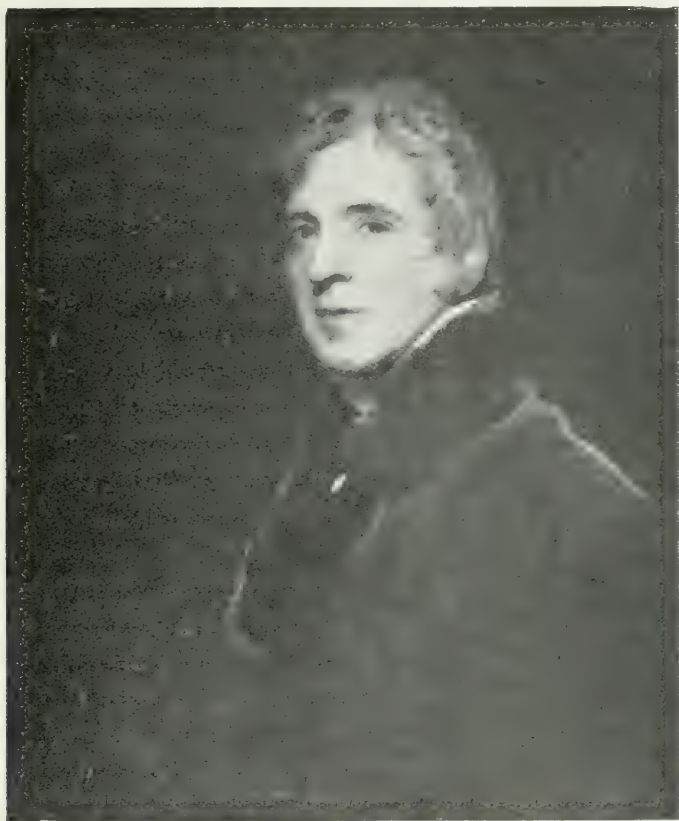
emportements sanguins. Il est aussi le frère d'un Daniel de Foë, par sa curiosité de tous les étages de la vie, jusqu'au plus sombre, jusqu'au plus bas, celui des voleurs et des filles, par la puissance avec laquelle il extrait du fait-divers le drame ou la charge épique, par le gros de ses intentions édifiantes, faites pour des images de colporteur et dont il tire en effet des images. Comme Swift, il flaire et il flagelle le Yahou. Il n'est pas seulement peintre de mœurs, il est moraliste,

avec les dons populaires d'un prédicant de carrefour. Calmée, posée, plus froide, filtrée par l'humour de Sterne, attendrie dans la cure de Wakefield, cette veine donne les peintres de genre. Ranimée par le coup de fouet de la guerre, chaude, fumante, bilieuse, pléthorique, elle enfante des caricaturistes de génie : Rowlandson, Cruikshank.

Reynolds est une magnifique volonté qui n'a pas étouffé un instinct encore plus beau. Il a voyagé partout, fait le tour des écoles, réfléchi longtemps sur les procédés et sur les systèmes. Il est volontiers théorique. Il veut peindre par raison déterminante. Il affirme que tel ton n'est pas pictural, que les dominantes ne doivent jamais être au centre... A la Royal Academy (fondée en 1768 seulement) il donne une doctrine académique. Mais il est peintre avant tout, peintre-né, peintre de droit divin. Il pense à Murillo, il pense au Titien, mais il est Reynolds. Dans l'image charmante de la femme, de l'enfant, de l'oisiveté noble de la gentry, il est admirablement Anglais, et d'un seul jet. Autour de ses portraits, il met une atmosphère de vie et de seigneurie, vie large, vie forte, saine, gracieuse, héroïque aussi. Il est le maître de ce qu'on pourrait appeler le portrait d'histoire, non pas encombré d'épisodes ou d'attributs, mais direct et puissamment suggestif. Le lord Heathfield, debout, tête nue, dans un nuage de fumée, non loin d'un obusier en position et tenant dans sa main l'énorme clef de Gibraltar, ce n'est pas seulement la magnifique image de l'homme de guerre, c'est un tableau de bataille, c'est une victoire anglaise.

Avec Gainsborough, Reynolds est le maître de ce grand groupe de portraitistes qui continuent jusqu'au XXe siècle l'éclat et l'autorité de l'école. Ils s'aimaient peu l'un l'autre. Leur querelle a pour principe moins une rivalité d'artistes que l'opposition déclarée entre un génie théorique et un peintre d'instinct, que les règles excèdent. L'*Enfant bleu* relève un défi académique et triomphe par le charme, par un talent dont la grâce justifie tout. Il y a en Gainsborough, surtout chez le peintre de la femme, de l'abandon, de la tendresse, une sensibilité qui les devine toutes, qui aime leurs atours, leurs caprices, la fraîcheur de leur beauté et jusqu'à ces artifices qui leur sont une seconde nature et sans lesquels elles sont incomplètement féminines. Bien plus, et c'est là une note rare, dans ce siècle de fièvre, de plaisirs, dont les passions continuent, sans se déguiser, l'Angleterre d'Hamilton, une mélancolie rêveuse qui est le trait d'un poète. Il l'était, et poète de la nature aussi. Au temps où Richard Wilson s'enfermait dans le paysage héroïque, Gains-

borough peignait l'Angleterre dans sa rusticité robuste, l'Angleterre des vastes ombrages, des belles ramures, des champs de blé entrecoupés de haies vives, et cette contemplation large, ces études saines et solides préparaient l'école de Norwich et Constable.



Cliché Giraudon.

Thomas Lawrence. — Portrait d'homme. (Musée du Louvre.

Voilà les hommes et ce qu'ils annoncent au nouveau siècle. Ajoutez la plus frappante unité technique, des habitudes éprouvées et communes dans le maniement de la matière, le choix de la palette, le faire. Ils ont toujours la même richesse facile et comme fondante, l'ardente fraîcheur des tons, ces notes humectées et brillantes qui sont le propre de l'école. La touche d'Hogarth est plus ferme, plus forte, plus carrée. La matière de Reynolds est plus nourrie. L'harmonie de Gainsborough est plus nacrée, plus subtile en notes rares. Là-dessous, toujours le vieil héri-

tage de Van Dyck, la chaleur des préparations affleurant, comme une onde sanguine, aux ailes du nez, sur les lèvres, à l'extrémité des mains pâles. L'amour des belles sonorités, les ombres conçues non comme un élément de clair-obscur factice, mais comme une charmante puissance tonale, la poésie des beaux teints substituée à la poésie de la belle chair. Venise et l'Espagne revivent sur ce sol trempé de vapeurs, sous ces verdures mouillées, dans cette atmosphère marine qui lustre de caresses humides leurs beaux fruits dorés. Le péril, c'est la manière, la minceur, le brillant de porcelaine, une expéditive virtuosité d'amateur, c'est la mollesse de la forme, la mièvrerie du sentiment, ce canon d'élégance et de charme insupportable dans les keepsakes. Reynolds l'avait senti, voulait donner à l'Angleterre la forte armature d'une doctrine, mais les dons étaient plus forts que toute science et toute esthétique. Les peintres s'y abandonnaient avec délices et sans défense, constamment soutenus par la faveur publique. Notre grande impatience de nouveautés, nos querelles ne les agitaient pas. Enfin ils n'eurent ni la Révolution ni David. Tout ce qu'ils ajoutèrent au fonds anglais, comme tout ce qui leur arriva du dehors vint se déposer et s'exprimer dans cette rare et fringante manière de peindre. L'Angleterre entre dans le XIXe siècle avec sa tradition picturale.

La vie des grands portraitistes successeurs de Reynolds et de Gainsborough s'étend sur les deux époques. Ils appartiennent à l'une et à l'autre. John Opie meurt (prématurément) en 1807, Hoppner en 1816, Raeburn en 1823, Lawrence en 1830, John Jackson l'année suivante, William Beechey en 1839. La grande carrière de Lawrence est du XIXe siècle : il n'a que trente ans quand commence l'âge nouveau, qui reste pour l'Angleterre l'âge d'hier. Sa période royale, c'est le temps des congrès européens qui règlent la faillite de l'Empire. Il a les admirables qualités et les séduisantes insuffisances de l'école. C'est un grand peintre, et c'est un merveilleux simulateur. Tout en lui respire le luxe, la magnificence, l'apparat, le monde, la race, mais aussi l'artifice. Certes on doit le compter parmi les grands seigneurs de son art, mais il est d'abord gentleman, ou plutôt dandy. Sa fortune fait penser à celle de ces héros de la mode qui se faufilent, grâce au snobisme, à travers l'aristocratie la plus compacte, jusqu'à la familiarité des princes. Il y a en lui du Beau Nash et du Brummel. Comme ces merveilleux artistes d'eux-mêmes, comme ces poètes des rites de la futilité mondaine, il présente à la pairie, à la gentry, aux professionnelles beautés, aux diplomates, aux

généraux, aux ministres d'État un étincelant miroir qui leur renvoie une image transfigurée à laquelle ils s'efforcent de se conformer. Le dandysme de Lawrence n'est pas une simple affectation vestimentaire, mais



Cliché Lévy-Neurdein.

W. Etty. — Baigneuse. (Musée du Louvre.)

une force sociale. La robe, l'habit ne se superposent pas à la personnalité, ils la composent. Le maintien, les airs, la pose des mains, le décor, tout concourt au même but, tout est étude. Peut-être n'y a-t-il pas d'art plus inhumain, mais il n'en est pas non plus qui exprime mieux ce que la puissance créatrice d'un ordre ou d'une classe peut faire de l'homme.

Chez Hogarth et même chez les avant Reynolds subsistaient encore la verdeur. la chaleur de la *merry England.* Lawrence qui continue picturalement Reynolds, en exagérant ses effets, en amincissant ses moyens, cristallise l'Angleterre sous une sorte de glace brillante. Mais le miracle, c'est qu'il ne paralyse rien : l'arabesque de son élégance ondule et serpente avec l'aisance la plus noble. Là encore il est dandy : le nœud de cravate une fois bien acquis, bien étudié, composé, définitif, on l'abandonne à lui-même, on n'y pense plus. Cette indifférence feinte, après tant de recherche, voilà le chef-d'œuvre. Ses jolies femmes ne posent pas devant lui, elles sont dans la conversation et dans la vie : les yeux brillent, les lèvres s'entr'ouvrent, le buste se penche en avant, mais cette vérité familière est comme la simplicité de théâtre. Cela se sent surtout à ses enfants : *Master Lambton* est admirable, mais jamais on n'a été plus loin du naturel. Les dons de l'école et de l'artiste restent intacts. Mais à cet art, d'une si haute élégance sociale, comparez les portraits de Goya, ces images chaudes de vie, et nos portraits français, qui abordent la nature avec tant d'aisance et de fermeté : c'est mesurer l'écart entre deux mondes.

Ces grâces savantes, ces arabesques si bien filées, ces beaux teints de fleurs restent longtemps le privilège et le charme des peintres anglais. Simon-Jacques Rochard (1788-1872), Français d'Angleterre, les conserve dans ses dessins, ses aquarelles et ses miniatures : il y ajoute je ne sais quelle fine et mordante nervosité, je ne sais quel sentiment précieux qui, dans des proportions réduites, subliment et quintessencient les dons de l'école. Ses femmes, ce ne sont plus des femmes, mais d'étincelantes petites fées, parées avec caprice de voiles légers, de rubans et de fleurs, — de merveilleux oiseaux de paradis. C'était le plus aigu des observateurs poètes : les richesses de la collection Doisteau en font foi, et aussi ces étonnants portraits aux deux crayons de Mérimée père et fils que conserve le Louvre, justes et vrais jusqu'à l'acidité de la charge.

Et puis, après ces sacrifices aux vaporeux agréments de la toilette, à tous les artifices négligents, aux chevelures romantiques, aux longues boucles roulées qui viennent frôler d'une caresse la belle épaule, après la Dame, voici la femme. C'est d'abord la déité mythologique, le cortège dansant des porteuses de grappes, dans les *Vendanges grecques* peintes par Thomas Stothard (1755-1834), avec les souvenirs d'un classicisme fluide. Parfois il esquisse simplement ses figures dans des frottis chauds et brillants à la Hoppner, sous un jour féerique et rêveur. Il unit le

XVIII[e] siècle au romantisme, l'Italie à l'Angleterre, Gainsborough à Watts. Ailleurs, c'est l'Anglaise toute nue, dépeignée, dans la vérité de sa chair laiteuse et solide. William Etty (1787-1849) la surprit au bain, dans un cadre de sombres feuillages qui font valoir l'éclat d'une peau saine, avec la qualité d'une matière succulente et nourrie. Le beau modèle! Il vaut,



Cliché Hanfstaengl.

Th. Stothard. — Narcisse. (Londres, National Gallery.)

non par l'exquis de la ligne, mais par l'épanouissement et la plénitude. Il rappelle moins Venise qu'il n'annonce Courbet. Nous voici loin des recherches d'Ingres. Ce païen authentique, à peine touché de mythologie, est un cas dans son pays. Il vécut obscur et mourut oublié.

SHAKESPEARE. L'IMAGINATION ANGLAISE. — La peinture d'histoire ne révèle chez aucun artiste anglais la qualité d'un Reynolds, d'un Gains-

borough ou d'un Lawrence, mais il est injuste de la faire disparaître tout entière derrière le portrait et le paysage. Elle exprime quelques attitudes particulières au génie de l'Angleterre. Surtout elle a l'intérêt de montrer comment, au moins en peinture, le romantisme ne fut pas dans cette île un mouvement révolutionnaire, une rupture, mais une expression naturelle. Il accrut, il colora certaines aptitudes anciennes, mais il ne les fit pas jaillir violemment d'une crise. L'Angleterre a traversé cette période dramatique où toute l'Europe souffrit du besoin du sublime ; elle l'a satisfait avec Shakespeare, Milton et la Bible, sans avoir à sortir de sa tradition religieuse et morale comme l'Allemagne nazaréenne, sans avoir à y revenir par un effort comme la France de Chateaubriand. Il ne lui était pas nécessaire non plus, pour exprimer certaines pensées ou certains sentiments, d'inventer une nouvelle langue pittoresque : elle la possédait toute prête, très riche, admirablement adaptée à son objet. Par là, elle a précédé l'Europe; mais, en avance sur elle par l'énergie de certaines aspirations comme par la qualité technique, il lui est arrivé ce qui arrive à tous les précurseurs, qui sont rejoints, puis dépassés. Ainsi s'explique son préraphaélisme tardif. En Allemagne et en France, ce retour au passé escorte et prépare le romantisme. En Angleterre il réagit contre un maniérisme de tradition et contre un maniérisme romantique. D'ailleurs son évangile, même lorsqu'il s'appuie sur les poètes et sur les peintres d'Italie, reste, lui aussi, profondément anglais.

Le romantisme littéraire a des saillies d'une puissance singulière. Des *Nuits* d'Young à l'inspiration de Byron et aux romans de Walter Scott, il est facile à saisir et à définir. Le romantisme en peinture est plus étrange, plus vague, plus diffus. Mérite-t-il même ce nom ? Il n'engendre aucune personnalité de premier plan, mais il dessine des courants remarquables, il suscite et soutient une inspiration nationale, une inspiration littéraire où Shakespeare a la première place, une inspiration religieuse et mystique qui met en lumière certains ondoiements, certains parcours particuliers à l'imagination anglaise. Deux faits montrent l'intérêt constant de l'opinion pour les annales de l'Angleterre et pour ses gloires nationales, à une époque où l'Europe était en plein vertige gréco-romain : l'extrême faveur, la popularité du plus médiocre des peintres, Benjamin West (1738-1820), la publication de la *Galerie de Shakespeare*, de Boydell. West est l'auteur, entre autres toiles, du *Combat de la Hogue*, du *Traité de Penn avec les Indiens* et de la fameuse *Mort du général Wolfe*, sujet qui fut également traité par Romney et qui appartient à cette grande

série des morts héroïques, alors en honneur chez les peintres anglais : tantôt elles sont médiévales, tantôt elles sont contemporaines, mais il y a toujours en elles du mélodrame et du gros effet. La passion des Anglais



W. Blake. — Hécate, aquarelle gouachée. (Londres, Tate Gallery.)

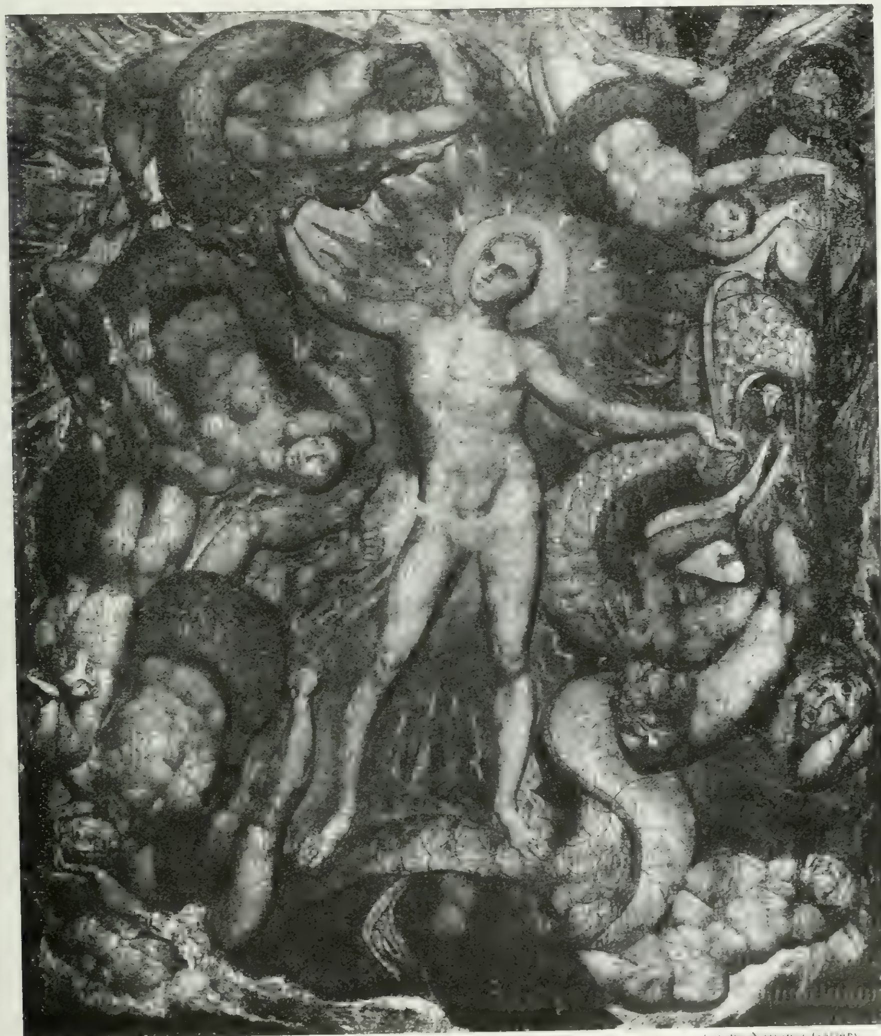
Cliché National Gallery.

pour le théâtre et surtout la qualité d'actrices et d'acteurs comme Mistress Siddons, comme Garrick, Kean, Kemble, doivent nécessairement intervenir ici. C'est cette manière qui assura la réputation de John Opie avec l'*Assassinat de Jacques Ier* (1786) et le *Meurtre de David Rizzio* (1787). La *Mort de Lord Chatham* et la *Mort du major Pierson*, de John Copley (1737-

1815 ne sont pas moins célèbres et appartiennent à la même veine. Chez Opie, chez Copley, comme chez Northcote un peu plus tard, le même sentiment scénique, le dérèglement, la violence, servis par une exécution qui manque parfois de dessous solides, mais toujours brillante, large et facile. Shakespeare, lui aussi, est transposé dans l'historiette ou le mélodrame avec le *Shakespeare enfant*, de Romney, avec la *Lady Macbeth*, de l'Anglo-Suisse Henry Füseli, avec les *Enfants d'Édouard*, le *Mortimer et Plantagenet*, de Northcote, et la *Mort de Wat Tyler* de cet auteur est du même ordre. Lawrence peint Kemble dans le rôle d'Hamlet, et l'on pourrait multiplier les exemples. Shakespeare est partout, et la Galerie de Boydell ne contient pas son influence tout entière. Plus encore que les batailles navales et les grandes morts, elle fut pour l'Angleterre, comme source de poésie nationale et comme aliment d'héroïsme, ce qu'était pour nous, à la même époque (mais encore avant nous), l'épopée de la Révolution et de l'Empire. A cette dramaturgie violente et funèbre la poésie ossianique avait superposé un monde étrange, colossal et brumeux, toute une Iliade des brouillards : elle a laissé des traces profondes dans l'histoire du goût européen, elle a donné quelque temps une forme concrète à la hantise du génie du nord, signe des efforts faits par les races germaniques pour se reconstituer une vie morale indépendante des traditions méditerranéennes, elle n'a rien donné de durable en peinture. Mais elle ajoutait au désordre de la pensée continentale, tandis que l'influence shakespearienne éveillait en France une rêverie plus humaine et plus large.

Enfin il y a l'imagination anglaise, mère de quelques visions singulières, et dont on retrouve le malaise et la grandeur jusque chez un Turner. Elle est étrange, elle est maladive ; les proportions de l'univers, sa stabilité, sa lumière ne lui suffisent plus, elle en invente un autre, plein de mystères, de prodiges, de correspondances secrètes. Elle s'épanouit dans l'épouvante et dans le mysticisme, elle dresse des architectures colossales; elle entasse Ninive sur Babylone et, dans d'immenses avenues de piliers, accumule une nuit épaisse, éclairée de lointains flambeaux. Cette tendance à l'extraordinaire et à l'excessif, contemporaine des romans de Mathurin, se révèle aussi, avec quelle surprenante solennité! dans les dernières pages du *Vathek*, de William Beckford, peut-être inspirées, durant les mélancolique veillées de Fonthill Abbey, par le souvenir des *Prisons* de Piranèse. Elle prend sa source dans une disposition de l'âme analogue à celle qui mène au spleen et qui se résume par le sentiment de l'absolue insuffisance de la vie normale. Au temps où Thomas

de Quincey demande au juste, subtil et bienfaisant opium d'en décupler les prestiges et les charmes, l'Angleterre abonde en ennuyés chroniques qui oscillent entre l'hallucination et le suicide. Prenons garde que la



Cl. de National Gallery.

W. Blake. — L'esprit de Nelson terrassant Léviathan, détrempe. (Londres, Tate Gallery.)

« maladie anglaise » n'est pas le « mal du siècle ». Elle est d'essence métaphysique, non passionnelle. Les puritains n'étaient pas exempts de cette déraison magnifique, elle leur communiquait le vertige du divin, elle les aidait à se représenter l'infini par l'incalculable des nombres, par des

perspectives d'immensité multipliées comme dans un jeu de miroirs... Dans l'ordre du sublime, Milton est possédé par une obsession du même genre. Les hallucinations de John Martyn (1789-1854), qu'il faut étudier moins d'après ses tableaux que d'après ses mezzotintes et ses illustrations du *Paradis perdu*, sont bien plus conformes au génie miltonien que la démence consciencieuse de Füseli. Autour de la méditation de Marius, Carthage déploie les ruines de dix capitales. Sur une sphère énorme, au centre d'un cirque dont la vue ne peut embrasser le développement, sous des lustres couronnés de flammes qui se perdent dans les lointains d'un infini nocturne, l'empereur des démons préside les myriades et les kyrielles de ses peuples. Tout un empire assiste au festin de Balthazar, dressé sur des estrades gigantesques, hautes comme une montagne, et d'où l'on domine des légions de pilastres, des fuites indiscernables d'architraves massives inflexiblement dénombrées par la perspective. Une vertigineuse logique est l'ordonnatrice de ces prestiges, et l'on ne peut pas oublier que le même principe régit les épouvantes et les harmonies d'un art qui va naître de l'autre côté de l'Océan, celui d'Edgard Poe. L'Ange du Bizarre ne suit pas les saccades d'un caprice : sa déraison est en fonction des excès de la raison.

Tout autre est la sinueuse mystique de William Blake (1757-1827) : c'est celle d'un poète et d'un philosophe visionnaire et le point par lequel l'art anglais rejoint la pensée allemande, dès lors familière à Wordsworth et à Coleridge. Dès avant 1770, elle se tourne vers le moyen âge : le graveur Basire envoyait Blake enfant dessiner à Westminster et dans les vieilles églises de Londres, et l'on doit noter aussi l'influence considérable que l'Apocalypse de Dürer exerça sur son développement. De là, dans ses premiers travaux, une certaine sécheresse probe, une manière apparentée à la fois à l'épargne du bois et à l'épure d'architecte, qui déplut à Reynolds et qui ne déplut pas à Flaxman. Ainsi cette sensibilité qui s'est formée sous des voûtes gothiques, et qui prélude aux plus profonds accords du romantisme, ne se heurte pas, bien au contraire, à l'hostilité du dessinateur des figures de vases. C'est que l'un et l'autre cherchaient par le trait la plus puissante valeur expressive. Peu d'années plus tard, Ingres n'associait-il pas dans ses études les graveurs d'Holbein et Flaxman? A cette éducation se superposent chez Blake l'ordre des visions et la conversation familière de Dante, des Prophètes, de Milton surtout. Ils lui apparaissent, il reçoit leurs enseignements, et parfois il les admoneste, Milton d'abord, dont il est pourtant, avec beaucoup d'Anglais de son temps, le tributaire

direct. Son reproche est curieux : les goûts de Milton étaient païens, sa maison n'était pas gothique, mais palladienne. Ainsi, c'est sur une trame médiévale que se dessinent les étonnants caprices du songeur, et c'est de l'ombre des cryptes qu'ils procèdent autant que de l'illumination intérieure. Dans ses conceptions touffues semblent errer les amis angéliques, les fantômes androgynes, les multiples incarnations de l'idéal swedenborgien. On voit en lui le curieux mélange de l'ascétisme puritain, de la rêverie germanique et de la luxuriante imagination celte. Blake était le calligraphe et le décorateur de ses poèmes : ces fleurs d'un monde inconnu, ces méandres d'un rêve qui s'enroule sur lui-même, se dérobe et se reprend, gravés à la pointe par le pauvre solitaire, ont un charme d'apports spirites. Ce mysticisme, exceptionnel dans l'art anglais, ne l'est pas dans les lettres ; il se répercute en Swinburne.

Par l'art gothique, par la Bible puritaine, par Milton enfin, Blake nous aide à définir quelques traits essentiels de l'imagination romantique en Angleterre. Elle se prend à Dante (qu'il illustra au soir de sa vie, en 1822), mais elle le range au nombre des prophètes. Quand elle se nourrit de l'Allemagne, il ne semble pas qu'elle se dépayse. Elle reste nordique. Elle est nationale avant tout. Ces forces immenses, et Shakespeare au milieu d'elles, avec l'antique songe gaélique, — voilà la base. Joignons-y la puissance d'une tradition technique encore jeune, éclatante et vigoureuse, et nous comprendrons l'unité du mouvement.

CHAPITRE II

LA CAMPAGNE ET LA MER. CONSTABLE

La rêverie naturaliste de l'Angleterre est un domaine royal, une admirable réserve de sensations fraîches. Au milieu des mers, non loin de ces côtes basses où, deux cents ans plus tôt, les maîtres hollandais peignirent, avec leur sensibilité sévère, avec leur attention affectueuse, le portrait de leurs dunes, de leurs villages lacustres, de leurs canaux, l'Ile, brillante de la jeunesse de ses verdures, aérée par des brises profondes, éclairée par un soleil océanique, répandait dans une atmosphère moite la vigoureuse mollesse d'une végétation enchantée, ses parcs, ses forêts, ses eaux vives, ses riches mouvements de terrain, toute une luxuriance, toute une générosité, modérées par la largeur des lieux, par une sérénité majestueuse. Le charme de ces paysages s'empare des imaginations les plus sèches : il en reste trois mots sur les tablettes de Julien Sorel. Déjà les grands portraitistes l'avaient associé à la poétique rêverie de la femme et de l'enfant : dans leurs toilettes un peu lâches, sous leurs grands chapeaux de jardin, dans l'ombre mystérieuse et familière des parcs, les jolies promeneuses empruntent à la nature qui les entoure une grâce de plus, elles sont les sœurs des belles indolentes de Watteau. Le décor des portraits anglais du XVIIIe siècle contient déjà les promesses d'une grande école. Gainsborough les réalise le premier, avec un sentiment élégant et fort de la vie rustique, avec des harmonies sobres, colorées, et très franchement, dans une gamme restreinte. Morland donne plus d'importance à l'épisode : mais la grosse familiarité de ses écuries, de ses auberges s'accorde avec un intimisme de qualité pénétrante, — la rayonnante mélancolie des journées faites, des soirs qui tombent. Il y a dans son art l'amitié de la terre anglaise et de l'homme anglais.

Aussi, chez ce peuple, nul besoin d'idéaliser le paysage, de lui donner le ton héroïque. La poésie qui lui monte de son sol ou de ses mers est

assez forte et lui suffit. L'échec absolu de Richard Wilson auprès du public en est la preuve. Il était fameux, mais il ne vendait pas. Lord Bute discutait ses prix, et le malheureux peintre demandait à James Barry s'il connaissait un fou qui voulût bien occuper un paysagiste. Estimé de Joseph Vernet, qu'il avait connu à Rome, il aurait mieux réussi dans notre pays. D'ailleurs il continuait Zuccarelli bien plus que Claude, à qui il ne ressemble que par des qualités accessoires, le bâti des paysages en décor de théâtre et l'artifice d'assombrir jusqu'à la lourdeur les premiers plans pour accroître la transparence des fonds. Il subsiste pourtant quelque chose de son Italie chez Turner, mais avec la transfiguration de cette extraordinaire lumière mouillée, de ce perpétuel coucher de soleil londonien, que le génial visionnaire suspend en nappes de prodige au-dessus des chaos alpestres et des palais vénitiens. Par là, comme par la tournure de son imagination, Turner est anglais : Wilson appartient à l'Europe, non à l'Angleterre, il annonce, en isolé, ce retour à l'antique et à l'Italie qui influença aussi le paysage et qui devait donner en France les maîtres de Corot.



Cliché Levy-Neurdein.

Richard Wilson. — Paysage d'Italie. (Musée du Louvre.)

L'École de Norwich. — En février 1803, un petit groupe d'artistes provinciaux peu connus se réunissait pour travailler et pour exposer en commun, et de leurs efforts sortit en 1805 la Société des Artistes de Norwich. Les chefs de ce mouvement étaient John Crome, dit Old Crome, ou Crome l'Ancien, pour le distinguer de son fils, John Bernay Crome, et son beau-frère Robert Ladbrooke. A l'origine de leur action, il y a le terroir provincial anglais et l'émulation des maîtres de Hollande étudiés par Crome chez un collectionneur. C'est dans le silence d'une petite ville, tout près de la campagne, en étroite intimité avec elle, que naît et se développe la glorieuse école de Norwich. A la même époque, en France, Georges Michel en pleine obscurité peint le pourtour de Paris et, de la banlieue, fait surgir une large rêverie à la Ruysdaël; en Allemagne, Friedrich s'applique avec candeur. Derrière le fastueux déploiement du paysage héroïque, les héritiers de Gainsborough et des Hollandais, le magnifique rêveur de la butte Montmartre maintiennent ou inventent un ordre d'émotions naturalistes dont l'influence est considérable au XIXe siècle. Old Crome, comme Michel, sort directement de la vie populaire, dont il a gardé la vigueur intacte. C'était le fils d'un tisserand; d'abord le boy d'un médecin, il espérait devenir peintre d'enseignes. Il commença par vendre quelques études, donna des leçons et, peu à peu, devint l'âme d'un milieu auquel il resta fidèle. Né à Norwich en 1769, il mourut à Norwich en 1821, sans avoir été particulièrement assidu aux expositions de la Royal Academy dont il ne fut pas membre, ni même associé. Quelle est la qualité de son art? Il tient à la Hollande, mais plus encore à l'Angleterre. Les espaces larges, aérés, transparents, baignés d'air de toutes parts, le moulin se détachant sur le ciel, en haut d'un pan de terre grasse, et profilant sa croix ailée contre une cabane de planches, le coin de marais où barbotent les canards, à l'ombre d'un bouquet d'arbres, en contre-bas d'une route où se tassent quelques maisons rustiques, voilà son domaine. L'homme est présent dans son activité robuste, fortement mariée à l'énergie de la terre. Nul malaise romantique, mais la sérénité un peu monotone d'une âme vaste et bien assise, s'exprimant par une peinture vigoureuse, loyale, qui prend la matière avec droiture et finesse. Comme notre Dupré, comme notre Rousseau, il a le culte de l'arbre. Dans les forêts du Norfolk, il étudie la vieillesse majestueuse des chênes, il leur voue une sorte d'hommage paysan. Il est le premier de ces grands poètes sylvestres qui ont imposé au XIXe siècle leur rude virilité, qui lui ont fait, non son âme rêveuse, mais ses fortes

mains. Si riche en rhétorique naturaliste et en tableaux écrits, l'âge qui le précède n'a pas connu cette lignée mâle, ces bras de bûcheron. Et il arrive aussi que le vieux Crome s'égare dans la solitude, entre la terre et le ciel : près de Norwich, les *Bruyères de Mouse-Hold* (National Gallery) dévalent le long d'une pente rapide. Ici, l'homme est absent, la nature se suffit, dans sa massivité pesante, dans son inébranlable poésie.

Il y a la même probité artisane, la même vaillance de cœur chez



Cliché Giraudon.

J. Crome. — Paysage, étude pour le tableau du Metropolitan Museum de New-York. (Londres, collection P. M. Turner.)

Robert Ladbrooke (1770-1842) : cet ancien imprimeur appuie sur le détail, il construit pièce à pièce ses grands chênes, mais ils tiennent, ils ne se défont pas, et tant de savante minutie est toute baignée de la religieuse émotion de l'étude. Crome le jeune s'est spécialisé dans les clairs de lune, enveloppant de lueurs molles les châteaux et les abbayes en ruines, faisant briller entre les saules les reflets d'argent d'un ruisseau. Il conserve la qualité d'un sentiment juste et fort, mais il lui arrive de jouer de l'accessoire ; déjà pointe la manière, comme chez l'habile Georges Vincent.

Ainsi, aux environs de Norwich, dans les forêts du Norfolk, sur les bords de la Yare, était née d'une Angleterre populaire, provinciale et

rustique, non seulement une forte école locale, mais une poésie que seule cette Angleterre-là pouvait donner, comme elle pouvait seule inspirer un Robert Burns. John Sell Cotman et James Stark en faisaient connaître et aimer la saveur à Londres même, le premier par des œuvres extrêmement variées, qui vont des fortes assises de la terre aux étincelantes limpidités marines, par des peintures, des aquarelles, des eaux-fortes, des dessins d'architecture, toute une production abondante, dont le ton, à la fin, s'élargit et se hausse; le second, par des paysages vastes et fournis, d'une belle et mélancolique paix (*Vallée de la Yare*, National Gallery). Les deux Nasmyth, Augustus Wall Calcott n'appartiennent pas à l'école de Norwich, mais ils sont les contemporains des maîtres qu'elle a for-



Thomas Girtin. — Vue des Tuileries et du Pont Royal en 1802, d'après la gravure.

més : Calcott, nature hésitante, façonnée d'abord par quelques leçons de Hoppner, est parfois sollicité par le genre, par l'anecdote, à laquelle il revient à la fin de sa vie et qu'il introduit dans certains paysages où l'arrangement des figures tient trop de place; en présence de la mer, il se retrouve Anglais, il la peint avec un beau sentiment sévère.

Sites et chateaux. L'aquarelle. — En même temps naissait un art qui allait prendre un développement considérable dans un pays fier de son passé, riche en demeures seigneuriales et dont une solide aristocratie terrienne, énergiquement implantée dans son sol, chérissait avec une puissante vanité les beaux sites et les belles ruines. Il faut y joindre cette aptitude au tourisme qui, après s'être longtemps exercée sur le continent, et particulièrement en Italie, trouvait en Angleterre même, dans les abbayes et dans les manoirs, grâce au réveil des curiosités archéologiques tournées vers le moyen âge, grâce à la constance du sentiment

national, une large matière à se contenter. L'Angleterre a commencé avant nous son Voyage Pittoresque, son pèlerinage autour des vieilles pierres. Les ruines qui meublent tel clair de lune de Crome le jeune sont l'indice, non d'une fantaisie éphémère, mais d'un mouvement général du goût. L'œuvre gravé de Cotman comporte une série d'études sur les



Cliché Giraudon.

R. P. Bonington. — Les côtes normandes. (Musée du Louvre.)

monuments d'architecture du Norfolk, une autre est consacrée aux monuments de la Normandie. Il est intéressant de remarquer des traces de cette tendance (fort notables pour Cotman) chez deux maîtres de Norwich. Elle fournit à Turner une inspiration abondante, elle dirige les travaux de sa jeunesse, elle profile les clochers de Salisbury sur les orages de Constable. C'est elle qui fait naître les innombrables recueils de vues pittoresques, consacrés à l'Angleterre, au Pays de Galles, aux côtes de

France. Elle se répand au loin avec les Voyages en Italie. Elle conduit Samuel Prout sur les bords du Rhin, dans nos villes de cathédrales, partout où la pierre ajourée, festonnée, chantournée permet au crayon du dessinateur et du lithographe une savante débauche de caprices; elle entraîne Lewis en Espagne et en Égypte. Elle est le fil qui réunit les incomparables feuillets du *Liber Studiorum*. Archéologie et tourisme envahissent les régions moyennes de l'art et pénètrent même son domaine supérieur. Les procédés les plus divers leur sont familiers et en reçoivent une autorité, des ressources nouvelles, — et non seulement la peinture, mais le dessin, le dessin à la mine de plomb, tracé d'une pointe élégante et ferme, habile à noter d'un accent juste le détail d'architecture comme l'attache de branche, l'onctueuse mezzotinte, la gravure sur acier qui, dans un réseau de tailles infinitésimales, capte la lueur fugitive d'un ciel, les mélodrames de l'orage et du soir, les gris les plus adroitement lumineux à côté des noirs les plus fournis et les plus colorés, — sans réussir à triompher d'un désagréable effet métallique. Mais l'aquarelle est la favorite du genre; eau, lumière et couleur, elle baigne les sites et les monuments de la plus transparente poésie aérienne.

Longtemps elle fut dessin lavé, dans des tons de camaïeu, sur de larges et simples assises de brun ou de gris-bleu, faiblement rehaussés de quelques couleurs. Longtemps elle fut prisonnière du trait de plume qui l'apparentait à l'estampe coloriée. Thomas Girtin (mort en 1802), Cozens et Cotman furent de ceux qui, les premiers, l'émancipèrent et la fournirent d'une gamme plus variée, mais sans en faire une sorte de peinture bâtarde, en lui laissant au contraire ce rare privilège de la franchise et de la qualité lumineuse, qu'elle tient de l'abondance de l'eau et de la constante visibilité du dessous de papier. Nul art n'était plus apte à rendre la profondeur, le dégradé, le mouillé d'un ciel, les perspectives d'étendue, la dissolution progressive des valeurs dans les lointains de l'air et de la mer, comme à noter, d'un trait élégant du pinceau, les arabesques de la décrépitude et le charme d'une patine ancienne sur une muraille fleurie d'ornements... La Société des Aquarellistes fut fondée en 1805 (une Société nouvelle en 1832 : c'est l'actuel Institut des peintres aquarellistes) : dès lors, l'aquarelle fait partie de l'art et de la vie même en Angleterre. Elle suscite les plus rares talents. Stothard, inégal en ses peintures, est, comme aquarelliste, d'une légèreté de touche charmante. Dès le début du XIX[e] siècle, Turner recule jusqu'à l'impossible les limites du procédé, qu'il consacre à une espèce d'Apocalypse du

soleil. Après lui, en même temps que lui, des maîtres comme Copley Fielding et comme David Cox sont encore des magiciens et des poètes, l'un tout baigné de fraîcheur marine, marie la finesse de la lumière à la



R. P. Bonington. — Versailles. (Musée du Louvre.)

Cliché Giraudon.

finesse de la brume, l'autre peint d'une touche ferme et directe la terre anglaise. Une légion d'artistes doués leur font cortège et les continuent jusqu'à nos jours, dans un domaine que menacent seulement l'habileté des amateurs et l'irrésistible penchant à la manière.

Mais la pratique de l'aquarelle par les peintres tendait à donner à la

peinture même plus de fluidité, d'éclat et de transparence. La preuve n'en est-elle pas faite par l'art de Bonington? Sans doute il a fréquenté le Louvre, étudié nos Vénitiens et nos Espagnols, transposé quelques-uns de leurs secrets dans ses riches petites compositions, à la fois si précieuses



Cliché Giraudon.

Bonington. — L'Amazone.

et si lestes, dont l'élégance désinvolte et l'allègre vivacité de tons sont le chef-d'œuvre de l'aisance dans le raffinement, l'exemple le plus délibéré du *don*. Mais la merveille de cette palette, c'est son air de jeunesse, c'est son intensité fine. Elle est exempte des notes rances et recuites, elle évite ce que Delacroix appelait le ton jaunet. Cela, c'est l'aquarelle,

c'est le grand secret de la limpidité dans la puissance. Ce sont là les qualités exceptionnelles de ses intimités historiques, *François Ier et la duchesse d'Étampes* (Louvre), *Henri IV et l'ambassadeur d'Espagne*, *Jeunes femmes*



Constable. — Le moulin de Dedham (1820). (Londres, Musée Victoria and Albert.)

de la cour de Charles II, *Le comte de Surrey et Géraldine* (Hertford House); elles prennent plus d'ampleur dans le paysage. Et jusque dans une œuvre en blanc et noir, la célèbre lithographie du *Gros Horloge*, elles donnent un charme et une poésie admirables à cette merveille de l'art anglais : l'atmosphère. Au bord de la Seine, près de Rouen (Hertford House), dans

les jardins de Versailles (Louvre), sur les côtes normandes, à Venise, la fleur de cette jeunesse s'épanouit en notes justes, transparentes et qui chantent, dans une matière à la fois fluide et fermement touchée. Par son long séjour en France, par ses amitiés françaises, Bonington tient à l'histoire de notre école, qu'il a enrichie de ses beaux dons, mais il appartient à une époque exquise du génie anglais.

Tel quel, et limité aux peintres de Norwich, aux aquarellistes, à Bonington, le groupe des paysagistes dans le premier tiers du XIX[e] siècle révèle en Angleterre, non seulement des talents supérieurs, mais une vigueur de sentiment et une richesse de ressources uniques en Europe à cette époque. Alors que presque tous les peintres du continent descendent vers l'Italie et appliquent les règles de la grammaire idéaliste à des paysages dont Corot sentira le premier la qualité naturelle et le charme, Old Crome et ses amis ont sous les yeux et chérissent, de toute la force de leur cœur droit, leurs prairies, leurs forêts et leur mer. La mer et l'espace leur rendent présente et sensible la poésie de l'atmosphère. Ils peignent par don, avec richesse et loyauté, et l'aquarelle, sœur de cette manière baignée d'huile que leur enseignèrent jadis les grands coloristes flamands, les aide à conserver la transparence et l'éclat de la couleur.

Deux hommes de génie, Constable et Turner, donnent à cet art d'expression nationale une autorité, une élévation inconnues. Ils représentent l'Angleterre, mais ils l'accroissent. L'un accompagne, si l'on veut, l'école de Norwich, mais la puissance d'une grande âme l'anime et renouvelle pour lui le spectacle du monde. L'autre a interprété l'Italie de Wilson, et celle de Claude même, ainsi que l'Angleterre des rêveries de manoir, avec le don de transfiguration imaginative que nous avons étudié chez ses contemporains ; mais il répand dans le domaine de ces beaux songes comme sur la mer de son pays le soleil d'un lendemain de déluge, des prestiges qui n'avaient pas encore brillé aux yeux des hommes. Tous deux, ce poète de la lumière terrestre et cet impressionniste des météores, le rêveur des campagnes vertes et le magicien ébloui, appartiennent au même temps, qu'ils devancent d'un même vol. L'art de l'un et de l'autre est de l'ordre de ces nouveautés sublimes qui rajeunissent un siècle. Mais il est surprenant de les voir paraître, si différents, au même moment, dans le même milieu, sur le même sol.

John Constable (1776-1837). — Certains artistes nous confirment dans des habitudes nobles et choisies, d'autres sont des révélateurs. Mais, parmi

ces derniers, il en est qui nous arrachent avec violence aux paysages de la terre et qui font fulgurer des visions. Plus rares peut-être sont ceux qui, dans un domaine familier, nous donnent l'enivrante sensation de la



Cliché Hanfstaengl.

Constable. — La charrette à foin (1821). (Londres. National Gallery.)

nouveauté. Ils ne changent ni le cadre ni les proportions, mais pour eux l'univers est neuf et, perpétuellement, ils le découvrent. Dans un carré de verger, la fraîcheur du monde leur apparaît. Les autres, pour nous renouveler, nous dépaysent. Ceux-ci, sans nous faire changer de place, nous entraînent peut-être plus loin. Tel fut Constable. Il est très grand,

non par des songes souverains, mais par son humanité. Il semble qu'avant lui le monde avait vieilli avec la peinture. L'esprit n'en recevait plus que des sensations de musée. Constable apporte sa force, sa candeur et son amour. Il ne suffit pas de dire qu'il fut sincère, car il y a des sincérités passives et qui reflètent peu. La sienne est puissance créatrice, elle devine la vie, s'en empare et s'émerveille de la voir contenue tout entière dans des limites modestes. On trouve à ses confidences le même accent de passion, la même fidélité d'attachement que chez nos grands solitaires de Quarante-Huit, Rousseau par exemple, homme de la même trempe : « J'aime mon village, j'en aime chaque tanière, chaque coin, chaque sentier. Aussi longtemps que je pourrai tenir un pinceau, je ne me lasserai pas de le peindre. » Leslie, cité par Chesneau, rapporte qu'il était insensible à la poésie des lacs et des montagnes. C'est là le trait commun des grands artistes en profondeur, qui appréhendent ces magnificences théâtrales et chez qui l'idéalité ne devance jamais le sentiment. Mais qu'on se garde de réduire Constable aux proportions d'un peintre de terroir. Près de lui, les maîtres de Norwich eux-mêmes paraissent de paisibles fumeurs de pipe ; les Hollandais n'ont pas senti les larges abondances de la terre. Avec ses profondes racines anglaises, l'art de Constable appartient, non à une province, mais à l'univers. Il a aimé la majesté galvanique de l'orage, les vastes pluies fécondantes, le printemps de la lumière répandu sur le printemps des feuillages, non comme les épisodes attendus d'un calendrier rustique, mais comme les secousses de la vie. Son arc-en-ciel se déploie au-dessus de l'horizon d'un comté, et sur toute la splendeur du monde. Cet art généreux grise comme un vin : longtemps l'Angleterre l'estima sans l'aimer. Il lui fallut, à lui aussi, une consécration française. Notre Salon de 1824 la lui donna. Mais il savait et il disait qu'il travaillait pour la postérité. Nul orgueil banal dans un sentiment de ce genre : mais la conscience d'une sorte de découverte à laquelle il fallait s'habituer. Voilà les traits d'une grande figure : la sincérité de l'émotion jointe à la vigueur de la personnalité, l'attachement au sol et l'ardente divination des richesses de la vie, l'audace de la découverte et la patience de l'obscurité.

C'était le fils d'un meunier du Suffolk, riche en terres et en moulins. Il semble que sa vocation ait d'abord hésité : elle lui fut confirmée par son retour au pays natal, à East-Bergholt. Ses années d'apprentissage à l'école de la Royal Academy, ses études sous Joseph Farington et Ramsay Reinagh lui mirent en main des procédés et des conventions dont il

éprouva très vite l'insuffisance, mais il savait qu'il était capable de « faire un jour ou l'autre de bonne peinture », il avait au cœur la passion d'un beau pays, non pas une passion paisible, égale et tendre à la Gainsbo-



Cliché Hanfstaengl.

Constable. — Le champ de blé (1826). (Londres, National Gallery.)

rough, mais une fougueuse ivresse et comme une hâte de possession. Son génie, c'est sa jeunesse, que lui maintiennent intacte les années, c'est la force despotique des sensations et l'autorité de se bâtir un art capable d'en porter la puissance torrentielle. Son âme intense et rapide ne se lasse et ne se détend jamais. Il multiplie les études, mais ce

mot est faux par ce qu'il comporte d'attention analytique et de réflexion. Les études de Constable sont des contacts brusques et brûlants, des soudainetés d'évidence qui fixent pour l'artiste et pour nous ces prodigieux raccourcis, ces privilèges instantanés d'un grand cœur envahi d'un seul coup par la poésie du monde. Il est admirable qu'il en ait conservé l'accent dans ses tableaux, la palpitation vivante, la largeur. C'est qu'il ne fut jamais en état de sécheresse. La nature lui était indispensable, non comme modèle, ni même comme plaisir, mais comme milieu organique et comme source. En 1820, il avait quitté Londres pour Hampstead. L'année précédente, la Royal Academy l'avait choisi comme associé. En 1824, à Paris, son art est une révélation pour nos peintres et Delacroix, après avoir vu ses envois, reprend les *Massacres de Scio*.

C'est un grand peintre de la mer, et l'*Orage dans la baie de Weymouth*, au Louvre, donne de cet aspect de son génie une expression large, dramatique et puissante[1]. Ici, la mer n'est pas espace et lumière, elle est élément; elle se tend, elle monte contre la côte avec une force aveugle, et le vent qui accumule les nuées dans un désordre sévère la travaille d'une inflexible poussée et la jette d'un bloc. Aucun séduisant effet anglais, pas de ces irruptions de clarté qui coupent l'étendue et en multiplient les profondeurs, pour révéler au loin un foudroyant soleil et le sourire des flots, mais une harmonie mélancolique qui va des gris fins et plombés de l'eau, des noirceurs aériennes des cieux au sable jaune de la plage, à la terre brune, avec laquelle se confondent les moutons tassés sous la tempête. Mais ce marinier rêveur est avant tout le poète de la campagne. C'est sur le sol anglais, les pieds enfoncés dans l'herbe mouillée, les yeux fixés sur des champs où passent des ondes et des moires de lumière, qu'il faut le connaître dans son plein. Campagnes cultivées par l'homme, coupées de canaux où passent des péniches, dont les voiles prennent à la fois le vent et le soleil; fermes et moulins perdus dans les herbages, demeures rustiques et sylvestres dont les toitures ondulent comme un terrain; prairies où se pressent les têtes rondes des saules, étangs traversés par des charrettes dont les roues remuent un sillage de gouttelettes; enfin, s'élevant au milieu de cette nature riante et sauvage, entre l'arbre et le pré, comme l'église d'un bourg, paysanne et féodale à la fois, la cathédrale anglo-normande, avec son formidable clocher-lanterne et sa

1. V. *Harwich, mer et phare* (1820, Tate Gallery), la *Jetée de Yarmouth* (1822, collection Tennant), l'admirable *Plage de Brighton* (1824, South Kensington), toute whistlérienne.

façade que lustre l'arc-en-ciel. Mais cela, c'est la carcasse et le décor : la force partout présente, le personnage du drame, c'est la terre, la terre grasse, inépuisable, bien nourrie, bien arrosée, cette terre que l'homme



Cliché Hanfstaengl.

Constable. — La jetée de Yarmouth (1822). (National Gallery.)

contient à la mesure de ses besoins, qu'il compartimente et qu'il délimite, et qui, livrée à elle-même, redeviendrait, on le sent, sylve surabondante, chaos de verdure, sous ce ciel sans cesse rajeuni par les souffles du large et vivifié par la mer. Une fougue créatrice la travaille et la fait presque

bouger sous nos yeux. L'arbre se penche sur un terreau mou, non du poids de sa vieillesse, mais comme s'il chancelait sous une sève trop riche et comme s'il était saturé de vie. Les végétations naines foisonnent au bord des mares, assiègent les bois pourris des palissades et des vannes, fourmillent au fond des eaux dormantes. L'arbre n'est pas une structure, mais l'épanouissement bienheureux d'une vie, et les plantes qui se groupent à ses pieds le répandent et le prolongent au loin dans la campagne.



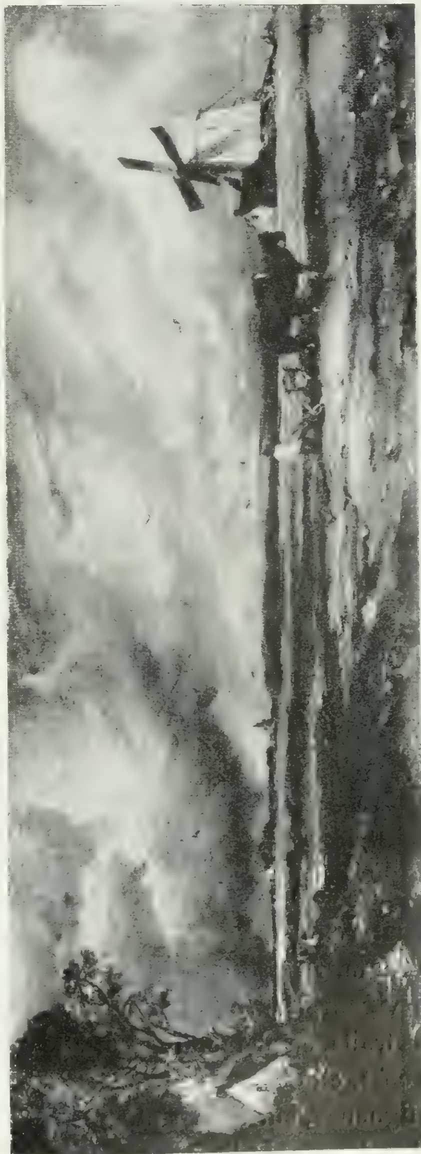
Cliché Giraudon.

Constable. — La baie de Weymouth (1827). (Musée du Louvre.)

Cette profusion d'existences, cette richesse d'épisodes ont leur unité dans ce vaste et pesant sol vert qui les alimente, les stimule et les contient. L'homme prend part à cette allégresse, il y ajoute sa peine et son bonheur; de sa perche il pousse le chaland entre les rives, ou bien il escorte son cheval blanc, son cheval noir, enfoncés jusqu'au ventre dans une bonne eau nourricière; mieux que le buveur et le cavalier de Morland, qui se reposent ou qui passent, il est le camarade de cette terre-là. Plus près des paysages de Rubens[1] que des paysages de Hollande, ce génie herbager

1. Je dois noter que cette nuance, très caractéristique du paysage anglais à une certaine époque, est déjà sensible dans les beaux tableaux de James Ward, beau-frère de Morland,

sent courir partout les ondes fécondantes, les veines cachées. Tout se gonfle, tout se soulève, pour aspirer les ruissellements du ciel, l'eau et la lumière.


Cliché Lévy-Neurdein.
Constable. — Le moulin. (Musée du Louvre.)

De même que le rouge est la note triomphale de la vie organique et qu'il fait circuler un beau sang sous une carnation éclatante, la richesse et la variété des verts attestent l'ardeur et les ressources de la vie végétale. Constable est l'admirable peintre des verts. Il les découvre, il leur donne le jour, il arrache la nature aux noirceurs opaques, aux tons bruns de la vieille peinture, il cesse de peindre l'arbre comme l'algue sèche d'un herbier, décomposée en ramuscules ténus, en folioles persillées, sous une poussière rousse et craquante; il le ranime, il le rajeunit, comme sous une ondée bienfaisante. Il le gorge de la sève des grands fonds herbeux, il le défripe, il arrondit les masses profondes, il balance contre le ciel les panaches légers. Les verts changent avec la saison, avec l'éclairage, avec les essences. Il y a les verts transparents, frappés à revers, d'une jeunesse encore acide, des pousses printanières, les verts fournis, denses et massifs des grands chênes de l'été, les verts ardents des prés où se répand la lumière, les verts argentés des saules, les verts délicats des lointains, dont les ombres sont bleues. Il y a la verdure feutrée des

maître de Landseer, fort admiré de Géricault. Il a les bleus-verts, les roux sanguins, les tons d'or fané de Rubens, et surtout l'exubérance des éléments. Ses paysages sont des mondes.

mousses, riches en dessous dorés, et les verts métalliques des plantes grasses, les verts tendres des plantes d'eau et des poussières végétales Le soleil du matin enveloppe la fraîcheur des feuilles d'une lumière grisonnante, le soleil de midi les durcit, le soleil du soir les dévore. La brume les assourdit, la pluie les fait retentir avec une force nouvelle. Dans l'œuvre de Constable, les paysages de la grande manière verte semblent rafraîchis pour toujours par une large ondée printanière. C'est là la dominante de son art, et aussi sa vérité anglaise. Sur ces riches accords se déploie tantôt la lumière d'un matin souriant et mouillé, tantôt la lumière brouillée, chaotique, rutilante d'un ciel orageux. (Les *Glaneurs*, 1824; *Après-midi d'été après une averse*, 1828, et la plupart de ses études des landes de Hampstead, National Gallery). Il a eu lui aussi sa grande ivresse solaire, mais elle ne volatilise pas la grasse pesanteur d'un sol qu'elle parcourt de traits fougueux, qu'elle amalgame de notes vives et de sillons étincelants sans en ébranler les assises.

Il est à la fois le plus solide et le plus libre des peintres. Il a la touche grasse, forte, large, et qui prend le ton sans hésiter, avec une rare puissance constructive. Il ne chatoie pas, et le reflet ne disperse pas la forme. Il l'établit en sculpteur, avec plénitude, avec unité, il modèle ses terrains, ses masses d'arbres comme s'il les prenait et les pétrissait dans sa main. Ses œuvres achevées, ses « tableaux », sont de magnifiques blocs, surtout dans sa belle période moyenne, vers 1820. Mais les dessous sont incroyablement vivaces. Plus encore que le *Champ de blé* (1826, National Gallery) ou la *Ferme dans la vallée* (1835, National Gallery), ou même le charmant *Cottage* du Louvre (1818), les esquisses et les études du South Kensington[1] le montrent possédé par l'ardeur de son génie, par la sublime impatience de créer, par l'intensité de sensations qui semblent lui venir d'une nature toute vierge et que l'homme n'a pas usée. Avant de trouver son harmonie et son équilibre, cette fièvre se prodigue avec une précipitation vigoureuse, qui fait jaillir sous ses coups le drame et la vie : à grands traits, en pleine matière, elle distribue sommairement des masses et un effet, elle secoue le vieux chêne d'Hobbema et répand sur sa sécheresse ligneuse, sur son printemps assombri, les mollesses, les moiteurs, les abondances de l'orage; à la surface des champs elle fait courir une

1. Par exemple, *Écluse et chaumières* (1811), les études ponr la *Charrette à foin* (1821), pour l'*Inauguration du Pont de Waterloo* (1824), pour la *Ferme dépendant du Presbytère* (1825), pour le *Cheval sautant* (1825), et. à la National Gallery, *Dedham* (1828), l'étonnante étude pour la *Cathédrale de Salisbury* (1831, enfin, de la même année, ce paysage gras et violent, peint d'un coup : *Stoke by Nayland*.

lumière fugitive, elle avive une étincelante jeunesse de tons, telle que les grands coloristes du siècle n'en inventeront pas de plus subtile et de plus fraîche.

Cet art, si énergiquement anglais, et qui puise dans les paysages de l'Ile ses plus enivrants prestiges, en dépasse les limites. Comme toutes les expressions vraiment grandes propres au génie de l'Occident, il réalise l'accord de deux dons : la royale solidité des assises, l'expansion de la sensibilité la plus riche. Il a la largeur de style d'un Hercule Seghers ou d'un Ruysdaël, il s'épanche comme nos impressionnistes, mais avec une qualité de vie saine, aérée, à la fois forestière et marine, qui n'appartient qu'à lui.

CHAPITRE III

LE PAYSAGE LYRIQUE. TURNER

MORT DE MR BOOTH ET VIE DE WILLIAM TURNER. — Dans une mansarde de Chelsea, en face d'une fenêtre tournée vers le couchant, mourait le 19 décembre 1851 un certain Mr Booth qui avait là ses habitudes et qui y vivait avec une femme. Ce vieillard inconnu qui se cachait avec soin et qu'un de ses parents avait découvert la veille, presque par hasard, au fond de ce faubourg de Londres, cet acharné de solitude et d'anonymat, avare de ses paroles, de sa tendresse et de son or, qui est-ce ? Un misanthrope vieilli, un de ces excentriques dont Londres fourmille à tous les étages de la vie sociale ? C'est un merveilleux homme double, qui s'évade de lui-même, de sa gloire, de son immense fortune et de son génie, pour couler là des jours médiocres, avec une maîtresse clandestine, dans la redingote râpée d'un vieux bourgeois pauvre qui se néglige, et qui réalise cette prodigieuse aventure de l'incognito absolu dans la renommée la plus retentissante. Le roman anglais, fertile en inventions surprenantes, n'a rien imaginé de pareil ; les originaux de Dickens, comparés à Mr Booth, sont des marionnettes. D'une part une âme étrange, contractée sur soi, avec de brusques détentes de générosité, un solitaire-né, englouti dans une espèce de manie, dont rien ne le détourne, ni la tempête ni les coups de canon, un silencieux nomade qui fuit au loin sans prévenir personne et qui revient par magie, un beau soir, sans s'annoncer, un thésauriseur qui donne d'un seul coup des milliers de livres et qui chicane sur un penny, un dilettante de la misère, content d'avoir des millions et de jouir en paix d'une vie obscure et sordide, un faux modeste qui se joue la farce de l'oubli et de l'effacement, tandis que son testament contient le devis de sa propre statue et de son magnifique memorial, et d'autre part William Turner. Turner, la plus éblouissante flamme de la rêverie anglaise avec Shakespeare, Turner, confluent

du génie classique et de la rêverie du nord, Turner, cet extraordinaire dramaturge de féeries à un seul personnage, — le soleil.

J'ai dit les méandres particuliers de l'imagination anglaise, ses étranges fièvres nocturnes, sa rêverie miltonienne, son univers décuplé, ses perspectives infinies, ces amoncellements et ces cheminements qui tiennent du songe morbide et de l'obsession. Là-dedans, Turner déverse un nouveau prodige, la lumière. Non la lumière fixe, géométrique, savamment dégradée des paysages italianisants, mais une lumière errante, une lumière qui se déplace capricieusement, qui pénètre la terre, qui la décompose, qui l'absorbe, lueur plutôt que lumière, mais irradiante, force subtile, partout présente, qui détruit des mondes et qui en crée d'autres à l'instant. La nature n'est pas une forme qui la reçoit, mais l'aliment de ses transmutations. Cette alchimie météorique dévore tout l'univers. Les palais des rois, les villes célèbres, les héros, les dieux, les mers de la légende et la mer anglaise, le vaisseau d'Ulysse et le glorieux Téméraire passent en elle comme les vapeurs d'un songe. Ils n'existent que par elle et que pour elle. C'est la maîtresse souveraine des belles fictions, la propagatrice des grands souvenirs, l'asile des mélancolies éternelles. Turner est visionnaire, il appartient à cette élite de grands artistes qui, à l'intérieur de notre monde, ont découvert un domaine inconnu pour nos songes et qui en ont multiplié, si l'on peut dire, l'ondulation, mais, tandis qu'un Rembrandt, un Piranèse, un Hugo procèdent par contrastes violents, tandis que leur magie doit au clair obscur la plupart de ses prestiges, Turner n'alterne rien, il se déploie, il s'abandonne. La lumière n'entre pas en lutte avec l'ombre, elle ne se heurte pas à la nuit, elle la prend, elle l'étire, elle l'effiloche, elle l'enroule en fumées, en écharpes, en spires, elle l'assimile à sa propre essence. La terre, le ciel et la mer se confondent en elle. L'art de Constable est un hommage aux solidités et aux fécondités terrestres, l'art de Turner est musique, évanouissement, apocalypse, prodige. Tel est du moins son dernier terme, son chant suprême. Les autres retournent à la terre, et lui remonte au soleil.

Comment dire sa vie, qui disparaît tout entière dans son œuvre, et dont il cacha du mieux qu'il put les événements de pure humanité ? Tout jeune, — il était né en 1775, — il connut Cozens et Girtin, les rénovateurs, ou plutôt les créateurs de l'aquarelle. Il eut toujours pour Girtin, qu'il aimait, les sentiments de la plus profonde admiration. Il déplorait sa mort prématurée (1802) et se plaisait à dire que, si Girtin avait vécu,

l'on n'eût pas parlé de Turner. D'autres traits attestent la parfaite noblesse de cette âme étrange. L'apprentissage et la rapide maîtrise de l'aquarelle, c'est là, peut-être, le fait capital de sa formation : il se retrouve à titre permanent dans les vertus majeures de son art. On a vu l'importance de ce procédé dans l'histoire de la technique anglaise, dans la qualité de couleur d'un Bonington. L'eau, en aquarelle, est le véhicule de la lumière, qui ne s'obtient en peinture que par des contrastes ou des accumulations. Les éléments colorés qui s'y déposent ou plutôt qui s'y fondent en ondes transparentes ne la dérobent pas aux yeux, ils y acquièrent la fraîcheur, la vivacité brillante, la faculté de passer insensiblement les tons l'un dans l'autre. Turner, après une courte période de finesses un peu lourdes, de grisailles touchées de rehauts, est appelé à devenir le maître des abréviations étincelantes, des plus cristallines et des plus aériennes suggestions d'effets lumineux. Il lui arrivera même d'associer l'aquarelle à la peinture, non seulement pour éteindre sous un voile fumeux une toile trop éclatante, par égard pour Lawrence, dont un portrait voisinait avec son œuvre dans une exposition, mais pour obtenir des glacis d'une transparence que l'huile ne saurait donner ou pour mieux marier à la lumière le fin gréement d'une mâture. Mais plus encore elle lui fut, comme peintre, une sorte de constante émulation : ses tableaux, surtout ceux de la dernière période, font parfois penser à de grandes aquarelles à l'huile, par leur fluidité, par leur éclat, par la translucidité de la matière et par les passages insensibles des valeurs et des tons.

Sa première exposition date de 1790, — une *Vue de Lambeth*. Il avait quinze ans. En 1799, il est élu associé, en 1802 membre de la Royal Academy. Tout de suite la vogue s'est emparée de ses dessins, d'une fermeté, d'une élégance et d'une adresse de composition souveraines. Ils sont reproduits par la gravure. Ils sont requis pour les entreprises des libraires. Alors régnait dans toute sa force le goût des sites, cette expression charmante de la curiosité pour l'archéologie romanesque et du génie touriste à laquelle il allait communiquer l'étrange nouveauté de ses visions. Cet art de « paysager » le motif, de l'encadrer et d'en répartir les éléments avec une fantaisie calculée où se retrouvent à la fois les savants méandres du parc anglais, cette nature arrangée non pas selon la géométrie de la raison, mais selon un caprice rêveur, les édicules à colonnes et les ombrages nobles de l'Italie wilsonienne, les décors de ville ménagés comme au théâtre et adroitement éclairés, semble-

t-il, par le faisceau d'un projecteur latéral, c'est aussi un élément capital de la manière de Turner, au moins de sa « petite » manière, de celle qu'il monnaye pour d'innombrables recueils, et pendant toute sa vie, — de la série *The Southern Coast*, gravée par Cook (1814) aux fameuses *Rivières de France* (1833-1835), des illustrations de Byron aux illustrations de Walter Scott. Avant ces publications, et pour un but analogue, Turner parcourt le Pays de Galles, le Yorkshire, puis la France, les bords du Rhin et la Suisse. Il visite l'Italie pour la première fois en 1819 : il y



Cliché Hanfstaengl.
Turner. — Didon construisant Carthage (1815). (National Gallery.)

retourna en 1829 et en 1840. Il y porte, avec l'obsession des fables dorées et des grandeurs légendaires qu'entretient en lui la lecture des poètes, le faste d'une imagination inouïe. On dirait que tous les pèlerinages des silencieux rêveurs, ses aînés, se fondent dans la matière d'un songe unique, dans l'hymne de Childe Harold à une lumière qui condense et répand les belles ivresses, les mélancolies solennelles des siècles.

En 1807, il avait été nommé professeur de perspective à l'école de l'Académie, et c'est la même année que commence la publication du *Liber Studiorum*, pendant du *Liber Veritatis* de Claude (gravé à la fin du

XVIIIe siècle par Richard Earlom). Ces « studia » ne sont pas des études, mais des compositions, bien que nul n'ait plus travaillé, ou plutôt *noté* d'après nature que Turner. Son exceptionnelle puissance imaginative s'appuie sur d'innombrables repères. Le vrai recueil de ses études, les annales de ses visions, c'est le fonds légué par lui à la National Gallery. Mais le *Liber Studiorum* est une suite d'estampes. Turner donnait le trait, qu'il dessinait lui-même sur le cuivre, laissant au graveur, d'après Seymour Haden, le soin de le faire mordre. Sur cette armature d'eau-forte pure, on installait un effet de mezzotinte. Les premiers états de trente-trois planches nous ont été conservés : ces dessins blonds n'ont pas la sécheresse monotone du trait continu, le caractère schématique de ces silhouettes linéaires que les burinistes de la période impériale, par exemple, adoptaient pour des illustrations documentaires ; ils sont les lumineuses préfaces de l'effet futur, ils s'interrompent par endroits pour laisser jouer la souplesse nuancée de la mezzotinte ; il arrive même qu'ils donnent en quelques tailles l'indication d'un modelé, pour préciser la matière d'une surface ou d'un volume, tronc d'arbre, rocher. Dans leur nudité dépouillée, par contraste avec le parcours mécanique du burin, ils ont la fermeté libre et colorée de l'eau-forte.

Le recueil était divisé en six parties, dont il n'est pas inutile de connaître les titres : paysages historiques, pastorales, pastorales épiques, vues de montagnes, marines, vues d'architecture. Le choix des trois premières séries, leur désignation, la subdivision de la pastorale montrent ce qui, chez Turner, relie le côté formel de l'inspiration au paysage classique. Mais qu'on ne s'y fie pas, qu'on ne le définisse pas trop vite, d'après l'élégance un peu froide de certains sujets, comme un pur continuateur de Wilson et des peintres de sites. Des planches comme *Procris et Céphale*, *Twickenham*, le *Temple d'Isis dans le parc de Lord Egremont* peuvent être rattachées à une formule, mais l'étude de la vie rustique tient une large place, les vastes spectacles de la montagne et de la mer se déploient avec une dramatique magnificence. La nature romantique, mère des forces aveugles, accumule ses désordres, ses convulsions, ses passions pétrifiées dans les gorges de la Via Mala, dans les paysages rocheux et torrentueux de l'Écosse.

Ce double aspect, ou plutôt cette alternative de son génie se retrouve constamment dans son œuvre de peintre. Elle est immense, elle va des antiques annales de la Grèce aux fastes de la marine anglaise, elle italianise l'Angleterre et répand sur l'Italie la lueur trouble d'une féerie nor-

dique, elle multiplie les effets de la vieille prospettiva et dresse, dans des villes de songe, des architectures impossibles; elle est anglaise, roma-



Cliché Anderson.

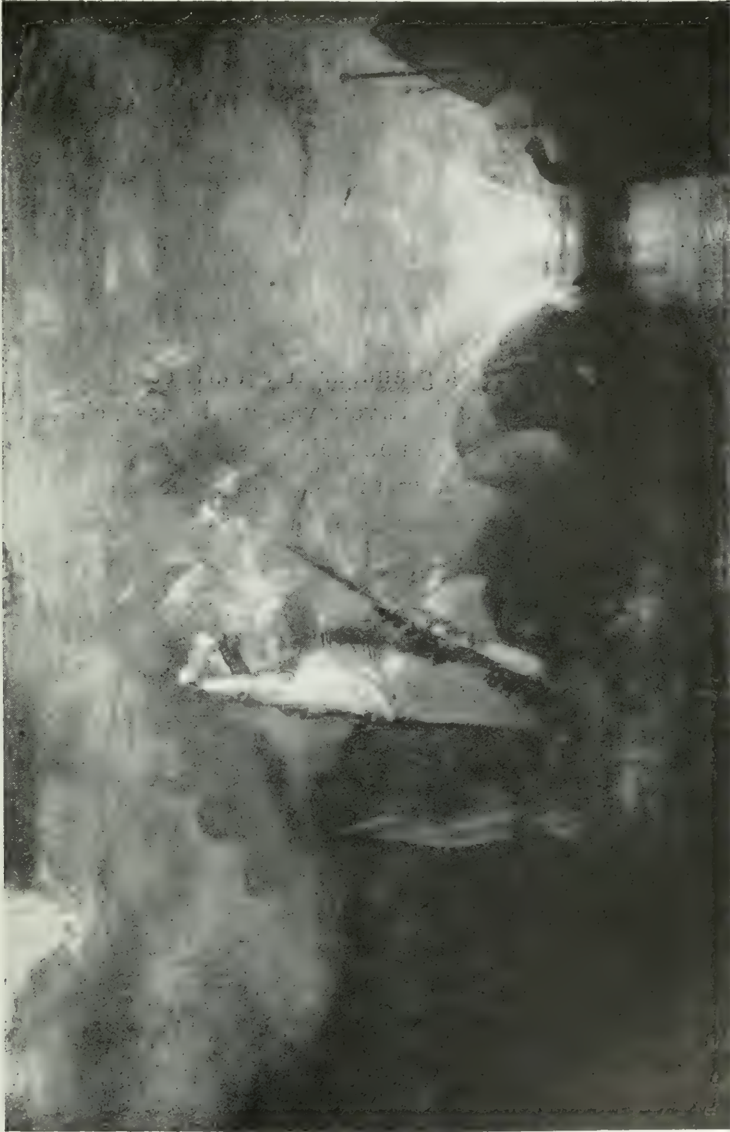
Turner. — Le palais de Caligula à Baies. (Londres, National Gallery.)

nesque et pathétique dans les paysages alpestres et plus anglaise encore dans les paysages de mer. Elle part peut-être de l'étude écolière des

Hollandais, elle s'affine, elle s'aère par l'aquarelle, elle prolonge la rêverie sublime de Claude, elle l'altère de malaises et de nostalgies étranges, jusqu'au moment où elle se dissout dans la pure lumière. Les mêmes années voient naître des compositions toutes classiques, des drames romantiques et des pages directement inspirées par la beauté de l'Angleterre : *Didon bâtissant Carthage*, la *Bataille dans le Val d'Aoste* et les *Sables de Bligh* ont été tous trois peints en 1815. Pour certains critiques, Turner reste jusqu'en 1813 sous l'influence de Claude, et la *Matinée de givre*, qui date de cette année, inaugure une période nouvelle. Pour d'autres, l'obsession du paysage de style dure jusqu'au premier voyage d'Italie (1819). La vérité, c'est que Turner resta constamment fidèle à toutes ses hautes passions d'artiste; il ne fut pas l'adepte de « genres » successifs, mais une force qui s'y déverse simultanément et qui les transforme tous. L'unité de son génie, c'est son besoin naturel de grandeur et son adoration de la lumière. Plus que des modèles à imiter ou des sujets à traiter, Claude, l'Italie, la Fable, comme la mer, comme la montagne, lui furent une occasion de rêverie et un magnifique thème de soleil. Ce soleil, quel est-il ? Un savant amalgame, que l'on peut décomposer en apports italo-anglais? Bien plutôt, une flamme intérieure, l'éblouissement d'un songe, une vision.

Claude et Turner. — Cette nuance, voilà ce qui le distingue de Claude. Il est légitime de rapprocher ces deux maîtres, non seulement parce que l'un doit beaucoup à l'autre, mais parce que les comparer, c'est mieux comprendre deux époques, deux races, et surtout deux attitudes éternelles de l'art. La nature de Claude est un ordre; le paysage historique se justifie par la présence, évidente ou cachée, de l'homme même; l'homme est le maître de cette nature, pure forme qu'il configure. Le maître français va aux terres héroïques, parce que l'humanité y est à la fois plus abondante et plus haute, et de qualité presque divine. Les temples, les tombeaux n'y sont pas de vaines fabriques, mais des asiles de la pensée et les monuments de la mémoire. Les arbres, les rochers, le ciel même et la mer sont pleins d'une rêverie qui n'a rien de diffus ou de vague, mais qui, dans ses harmonies les plus subtiles, émeut en nous toute une série de notes claires : elles s'enchaînent et vont s'affaiblissant, mais en restant distinctes, comme celles de l'écho. Le soleil du matin ou du soir, qui baigne les édifices et les paysages, pénètre non seulement notre âme, mais notre intelligence, où il répand sa splendeur et dont il

chasse les brouillards. Il peut nous incliner à la mélancolie, — au malaise, jamais. Un tel art n'est pas pure raison, il est infiniment sensible, mais



Turner. — Ulysse raillant Polyphème (1829). (Londres, National Gallery.)

il est l'exacte mesure de la vie affective. Le peintre qui choisit ces beaux décors et qui les aménagea conformément à l'harmonie d'un esprit bien fait et à la poésie d'une pure lumière ne pouvait pas ne pas aimer. Le lever et le coucher du soleil lui furent aimables, doux et vastes, mais ils

lui suffirent toujours sans au-delà de prodiges. Ils éclairent une belle scène de la Fable, de l'histoire ou de la Bible, ils la colorent, ils nous la rendent plus chère, plus poétique et plus sensible, mais ils n'en déforment pas la perspective morale, ils nous émeuvent sans nous arracher à nous-mêmes, ils haussent l'homme et le passé, en respectant l'harmonie sereine d'une belle vie.

La peinture qui correspond à cette sensibilité et à cette raison et qui les traduit est conduite avec une noble sagesse, avec une fine pureté. Elle a ses habitudes, qui sont à peine des artifices, mais avoués avec candeur. Elle sertit la lumière d'un champ d'ombres molles, que le temps a parfois durcies, mais elle la répand aussi de toutes parts, et sans subterfuges, d'une touche égale, large, qui construit et qui enveloppe, qui respecte les plans sans les multiplier. La grandeur de cet art, ce n'est pas d'avoir lutté avec le soleil, ce n'est pas de l'avoir vaincu, dépassé, c'est d'en propager doucement les ondes jusqu'à nous. Même sous la poussière et sous les rousseurs des âges, quelle étonnante sérénité ! Quelle ode à la paix !

Turner, dans ses commencements, est conquis tout entier par cette splendeur tranquille. Elle l'a pris par sa double force, le génie de l'ordre et le génie de la lumière. Le sommet de cette manière « imitative », c'est le *Soleil se levant dans le brouillard*, qui date de 1807. Il voulut qu'on le plaçât à côté d'une œuvre de Claude (de même que la *Didon*), et il n'est pas indigne de ce voisinage. Mais comment pourrait-il se satisfaire d'un accord de cette qualité, d'une note parfaite ? Il lui faut plus. Il porte en lui les inquiétudes et les impatiences de son siècle, — et les étrangetés de l'imagination du nord. Vaste théâtre, qui prend pour décor non les harmonies de la nature, mais ses désordres, et qui, en elle comme dans l'homme, superpose deux mondes. La forme classique lui est encore un cadre, mais il y propage l'éblouissement et le vertige. *Apollon tuant le Python* (1811) dépasse la mythologie, c'est-à-dire l'homme divinisé, il appartient à la légende, c'est-à-dire au mystère, aux monstrueux enfantements du rêve. Des apports helléniques ne subsiste plus que la forme pâle de l'archer, auréolé de rayons, seul et petit en face du dragon, dont les spires, tour à tour étincelantes et ombreuses, semblent broyer le paysage. Une telle œuvre est beaucoup plus voisine de l'inspiration de Gustave Moreau que de celle de Claude Lorrain. Mais elle donne encore une forme concrète aux puissances du songe, elle fait entendre une sorte de dialogue entre l'homme et le chaos. Il en est encore de même dans *Ulysse raillant Polyphème* (1829), et dans quelques œuvres intermé-

diaires. Mais alors l'intérêt glisse, la nature se répand avec une majesté sauvage autour du débat du monstre et du héros, elle les noie l'un et



Cliché Hanfstaengl.

Turner. — Le pèlerinage de Childe Harold (1832). (Londres, National Gallery.)

l'autre dans sa splendeur terrible, et l'agonie du soleil est plus poignante que le désespoir du Cyclope. Ce classicisme romantique, subjugué de

plus en plus par la tragédie de la lumière, propage en nous, non des idées claires, non des émotions définies, mais des nostalgies indiscernables. Le soir, l'orage, la pluie, la brume, la redoutable immensité des cieux dépassent, absorbent, dévorent la vie épisodique des mortels, la stabilité provisoire de la terre. Les nuées, les rayons, les fumées errantes, les météores déroulent et enchevêtrent leur drame à cent actes. Seule demeure, dans cet univers poudroyant, volatilisé, l'obsession de la lumière, — tantôt rayonnante et mélancoliquement sereine (*Baie de Baïes*, 1823; *Pélerinage de Childe Harold*, 1832), tantôt riche de gloire et resplendissante comme un souvenir (le *Téméraire*, 1835), tantôt fouettée de pluie, emportée par un vertigineux délire (*Pluie, Vapeur et Vitesse,* 1844). Le dernier pas est franchi. La locomotive qui glisse sur le rail et qui mêle sa vapeur à l'orage ébranle et détruit les antiques assises de la rêverie classique, elle entraîne avec elle un faisceau brouillé d'images qui se succèdent si précipitamment qu'elles se superposent et se confondent, elle plonge au cœur d'un gouffre où tout est apparence en fuite, évanouissement, soudaineté, mirage, et l'homme n'est plus qu'une ombre dans un chaos errant.

Le coloriste. — Ce poète est peintre, et sa vision est vision colorée. La lumière ne se présente pas à lui comme un milieu abstrait, comme une force aride et dévorante qui dépeuple l'espace, mais comme le champ merveilleux où se combinent les éléments du prisme. Le soleil n'est pas pure source de clarté, mais foyer d'ondes colorées ; le ciel n'est pas l'étendue des géomètres, mais un univers riche, intense et varié. Le jeu des valeurs, même à son plus haut point de raffinement et de subtilité, même exercé par l'œil aigu du marin habile à mesurer la densité relative de l'atmosphère sur l'immense arène des flots, ne saurait être pour lui qu'indication schématique, repère et suggestion. La vie, le drame de l'éther résident dans le conflit, l'amalgame et la résolution de la couleur.

Avant Turner, les grands coloristes des Flandres et de Venise ont su la faire vibrer, mais par des contrastes en quelque sorte mélodiques et par des oppositions de masses continues, quoique modelées et passées. On pourrait écrire la géographie des grands rouges, des grands jaunes, des grands verts, on sonde leur stable sous-sol de grisailles chaudes, de terres. Turner n'a ni les manteaux, ni les bouquets, mais l'espace : il y fait vibrer la lumière par la vibration de la couleur, qu'il décompose en ses éléments. Nul système, aucune théorie optique, et c'est là ce qui le

distingue des impressionnistes, mais une vision lyrique, une sorte d'éblouissement, le double prestige d'une richesse extrême et d'une unité

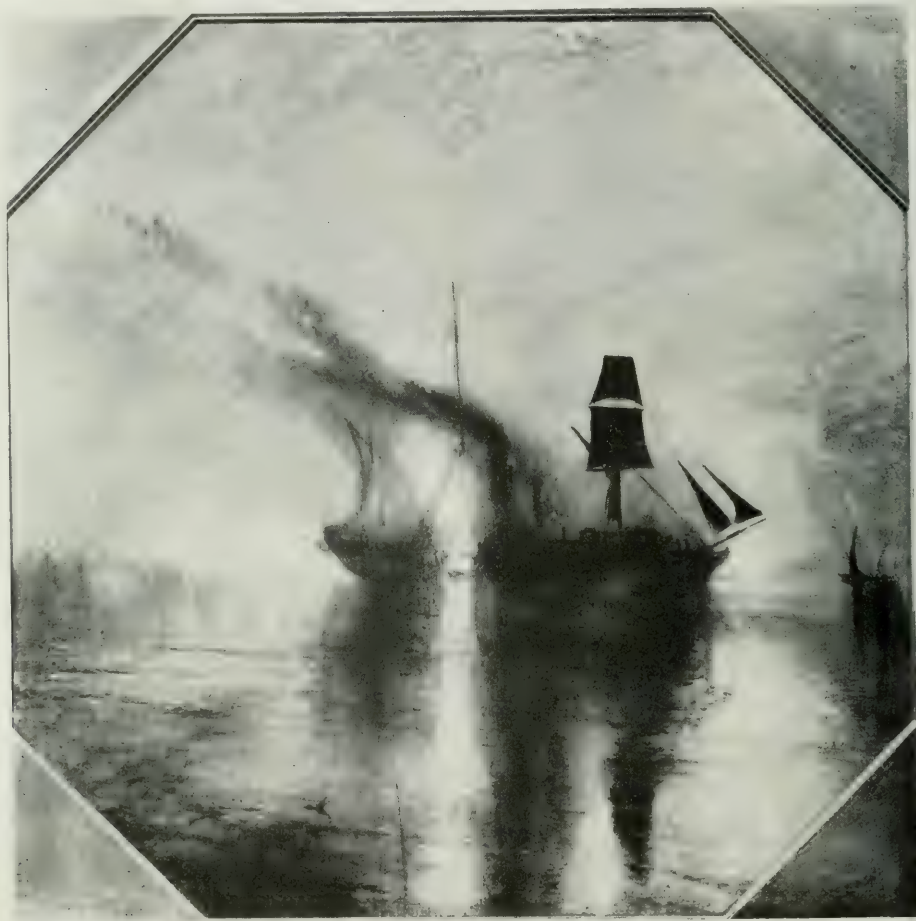


Turner. — Pluie, Vapeur et Vitesse (1844). (Londres, National Gallery.)

Cliché Anderson.

d'effet qui a quelque chose de soudain. Sa palette est comme sa mémoire, sans cesse renouvelée d'apports humides, éclatants et vifs. La lueur trouble de Londres, les suies dorées de la ville et les fraîcheurs marines des côtes, les accumulations ténébreuses et les rayons en coup de foudre

des orages alpestres, l'éclat presque métallique de la couleur méridionale s'y déposent, et la puissance de l'imagination les travaille, les jette au creuset, les fond : la matière qui en sort semble pailletée de feu, veinée de filons rares. A la fin de sa vie, Turner est l'extraordinaire imaginatif



Cliché Anderson.

Turner. — Funérailles en mer de Sir David Wilkie. (Londres, National Gallery.)

du ton, je veux dire qu'il l'imagine en même temps qu'il le voit, il l'analyse, il l'excite, il l'exalte, il l'irrite, il lui confère sa plus haute puissance poétique. L'œil de Claude Lorrain est un admirable réceptacle de la lumière, l'œil de Turner est un foyer.

Il est parti d'une gamme sobre, rehaussée de quelques vivacités. Il a eu des moments de rousseur hollandaise et même assez longtemps il

rayonna dans les ombres. Certaines de ses premières œuvres et de ses œuvres moyennes ont jauni ou noirci. Il était naturel aussi que ce navi-



Cliché Anderson.

Turner. — Matinée à Venise (Londres, National Gallery.)

gateur des mers anglaises fût quelque temps sous l'empire des tons fins. A son retour d'Italie, il est le maître des chatoiements légers et des intensités triomphales. Les tons purs apparaissent. Ils se déploient avec une richesse inouïe dans le crépuscule d'or qui baigne la barque d'Ulysse,

dans les reflets mystérieux de l'eau, dans un ciel sauvage et splendide, où l'intensité des bleus atteint à son paroxysme. Enfin les deux *Venise* de 1843 sont le terme suprême de cette féerie unique, il y a en elles toute la poésie majestueuse et trouble du *Téméraire* et des *Funérailles de Sir David Wilkie*, mais indéterminée, sans autre objet que la magnificence de la lumière, sans souvenirs d'histoire et d'humanité. Rien ne pèse plus, tout se dissout dans la vaste lueur dorée, que les coulées et les ondoiements d'une vie lente et secrète nuancent comme au hasard de veines fuyantes, de taches translucides et de tremblants reflets. Le monde des formes solides s'est doucement écroulé pour faire place au monde des apparences et des prestiges, rien ne subsiste plus de cet évanouissement que des rayons, des vapeurs et des ondes. Le vaisseau funèbre de Wilkie et le vaisseau-fantôme toué vers sa démolition livraient encore bataille et faisaient poids sur la mer : entre le ciel et l'eau, le profil de Venise et la barque à la voile peinte ont l'immatérialité du nuage et du flot. Les bleus, les verts, les laques, toutes les moires, tous les chatoiements du ton s'apaisent dans la sérénité de la lumière éternelle.

CHAPITRE IV

HUMOUR ET SENSIBILITÉ

Cette puissance imaginative qui répand dans le paysage une lueur éclatante et mystérieuse et qui, jusque dans la peinture d'histoire, fomente d'étranges mélodrames, cette noblesse facile et cette élégante richesse de vie physique qui brillent dans le portrait, la majestueuse poésie naturelle de l'école de Norwich et de Constable, — ce sont là les forces essentielles de la peinture anglaise. Mais il y a un aspect du génie de l'Angleterre qui s'exprime autrement et par d'autres artistes. La peinture de genre peut être considérée, selon les mérites, les temps et les talents, comme le délassement un peu futile d'une classe, à mi-hauteur des sommets de l'art, ou comme une image forte et attachante de la vie. Tantôt elle est le reflet de la vogue, tantôt elle la domine, elle atteint les régions supérieures et stables de l'humanité. On retrouve la médiocrité paisible et les aspirations courtes des bourgeois de Leyde et de Haarlem chez les petits maîtres de Hollande, mais aussi la qualité d'un silence unique, une harmonie de l'âme et du talent qu'ils sont seuls à nous communiquer.

Dans ce domaine, le XVIII[e] siècle est d'une admirable richesse. Il fait naître des maîtres charmants, des notes spirituelles, voluptueuses et tendres. La France a ses intimistes, ses petits conteurs, si vrais, si humains, si finement lyriques. Venise a Longhi et son groupe. L'Allemagne elle-même a Freudeberg et cette grâce un peu raide et fanée, Chodowiecki. Et l'Angleterre ? Elle est toute à Hogarth et en lui, car c'est peu de chose que son cortège de libellistes politiciens qui d'ailleurs ne sont pas peintres. Mais Hogarth, c'est la satire, c'est le gros théâtre comique, plus encore que la peinture de mœurs. Il fut sans doute merveilleusement attentif à la vie, mais son énergie s'en empare pour châtier. C'est que les désordres du temps ne s'enveloppent pas ici d'esprit ou de

charme, ils se présentent avec une rude évidence, il les empoigne tels quels, il les montre à un public de femmes de charge, de garçons de brasseur et de subrécargues. Cet accent populaire, cette indignation robuste, chaude de vie, voilà la force de ce très grand peintre sans raffinement et sans abandon.

A côté de cette Angleterre bouillonnante, qui déferle et se répand dans un des siècles les plus gâtés et les plus complexes de son histoire, il y en a une autre, toute différente, tendre et romanesque, et qui unit la suavité du sentiment à la poésie de la vertu, qui tempère la sécheresse puritaine par la douceur des larmes. C'est Richardson, c'est Goldsmith, c'est le mélange exquis d'ironie et de sensibilité qu'est l'humour de Sterne. Rien de semblable dans la peinture du XVIII[e] siècle. Il faut attendre. C'est l'époque suivante qui accorde ici la peinture et les lettres, ou plutôt un certain ton de vie morale. Mais l'entente n'est plus spontanée, elle se fait non par la vie même, mais par les textes. Tel est l'intérêt de la peinture de genre en Angleterre : elle est tardive, mais elle est anglaise ; elle est artificielle, mais elle traduit des sentiments et des épisodes chers au génie national. Que lui a-t-il manqué ? Un grand artiste.

Le charme intime de la vie dans la petite bourgeoisie française du XVIII[e] siècle, la chaleur familiale des intérieurs modestes, le lyrisme en profondeur des scènes et des objets ordinaires, quel thème pour un Chardin ! Mais Chardin, comme les Hollandais, n'avait pas besoin d'être remué, averti par les gens de lettres, il sentait sans l'aide d'un livre, et son génie n'était pas romanesque. L'Angleterre a Sterne, mais non pas son Chardin. Chez ses auteurs favoris, elle a découpé des anecdotes, elle est tombée dans la peinture à sujets, dans l'illustration agrandie. Elle n'a pas produit, en même temps que Goldsmith par exemple, spontanément, en vertu des mêmes accords profonds, un Goldsmith peintre : après coup, elle a superposé des images au texte, et ces images ne sont pas toutes excellentes. La qualité sensible, la tendresse, il faut les chercher dans les portraits de femmes de Gainsborough, et non chez les professionnels de la peinture sensible.

Du reste, certains d'entre eux, parmi les plus illustres, ne se sentaient pas très assurés dans leur vocation et revenaient à la grande peinture. Mais l'Angleterre, surtout pendant la période victorienne, accueillait leurs jolies petites scènes avec la faveur la plus soutenue. Elle y chérissait l'allusion, le renvoi à la page, ce sentiment anecdotique qui est à la base du roman moderne. Toute l'Europe a connu le succès de la peinture

à sujets, mais nulle part peut-être avec autant d'éclat et de continuité. On rattache d'ordinaire ce trait à l'ascension et à l'expansion de la bourgeoisie : et il est vrai que le régime industriel a donné plus d'autorité



Cliché Hanfstaengl.

G. S. Newton. — Yorick et la Grisette (1830). (Londres, Tate Gallery.)

et de plus larges assises à la classe moyenne en Angleterre. Mais la bourgeoisie est moins une classe qu'un état d'esprit.

La peinture à sujets voisine avec la peinture d'histoire et, refluant sur elle, la dénature, lui communique le ton de la vignette, sans retenir elle-même de ces échanges un sentiment fort. Les peintres qui sont plus

près de la vie, qui vont en chercher l'accent vrai dans les villages, sont-ils plus directs ? La veine rustique et populaire, dans ce qu'elle a de franc et de sain, coule de Morland, mais elle se manière et se colore d'élégance. Quelle différence entre ce joyeux mauvais garçon et les gentlemen attablés avec circonspection devant les menus d'auberge ou peignant, avec de fins pinceaux, l'écurie ! Même quand il représente des bourgeois ou des paysans, l'un des premiers peintres de genre qui aient paru en Angleterre, Robert Smirke, voit « distingué », et ses biographes l'en félicitent.

Smirke (1752-1845), qui ne manque ni de chaleur ni de charme, fut surtout, en peinture et dans ses dessins, l'illustrateur de Shakespeare et de Cervantès, et l'un des collaborateurs de la Galerie Boydell. Tout un groupe puise aux mêmes sources : Leslie (1794-1859), avec *Sancho Pança et la Duchesse*, peint pour Lord Egremont en 1825 (réplique à la National Gallery), avec les *Joyeuses commères de Windsor* (1831), *Falstaff* (1851) et d'autres œuvres du même genre, auxquelles il faut joindre sa meilleure page, la plus célèbre, la plus largement anglaise, la plus conforme, peut-être, à l'esprit de Tristram Shandy, l'*Oncle Tobie et la veuve Wadmann* (1831) ; Newton (1795-1835), élevé en Amérique et neveu du grand portraitiste Gilbert Stuart, tour à tour inspiré par Cervantès, par Molière, par Goldsmith et par Sterne enfin, Newton, un Poterlet moins brillant, mais sensible et qui, tandis que Leslie donnait, avec une force joviale, un corps, un visage à l'oncle célèbre, peignait avec une assez mélancolique grâce *Yorick et la grisette ;* Hurlstone (1800-1869), dont le nom est à retenir, moins à cause de son *Armide*, de son *Boabdil*, de son *Mazeppa*, que parce qu'il fut un des chefs du mouvement dirigé contre la Royal Academy, au temps de l'enquête parlementaire (1835) et pendant les beaux jours de la Société des Artistes Britanniques, dont il fut le président. Les œuvres de ces artistes ne manquent ni d'intérêt ni de charme. Le plus doué, le plus habile, c'est Leslie.

Les peintres rustiques, les peintres de mœurs sont dominés par Sir David Wilkie (1785-1841). Il est la personnalité la plus forte, le chef de l'école, plus encore : le créateur d'un genre. A la fin de sa vie, il y fut infidèle, mais il l'avait énergiquement marqué. Turner fit briller sur son nom l'étrange et magnifique flamme dont ses habiles paysanneries sont exemptes, et, s'emparant de cette fin idéale d'un grand artiste anglais, mort au retour d'un voyage à Jérusalem, et de ses funérailles en mer, il entoura la mémoire de David Wilkie d'une auréole

lyrique de lumière, de fumée rayonnante et de poésie marine. C'était un peintre, ses esquisses, admirables de chaleur et de vie, Delacroix l'atteste, en sont la preuve : « Apollon lui-même, disait le maître fran-



Cliché Hanfstaengl.

Leslie. — L'oncle Tobie et la veuve Wadmann (1831). (Londres, Musée Victoria and Albert.)

çais, n'y changerait rien », mais l'exécution les alourdissait. Écossais et fils d'un ministre presbytérien, Wilkie peignit quelque temps à Edimbourg des sujets mythologiques. Le retour au pays natal le sauva, lui révéla sa vérité anglaise, et sa première œuvre, la *Foire de Pitlessie*, en avait déjà tout l'accent. A partir de 1806 se succèdent les toiles

fameuses, les *Politiques de village*, les *Joueurs de cartes*, l'*Aveugle violoniste,* le fameux *Colin-Maillard* (National Gallery) et des scènes où l'adresse se mêle au sentiment vrai, où se déploie, pour l'agrément du public, une compassion de magazine, la *Saisie pour le loyer*, la *Noce pauvre*. Wilkie affirme que la vie seule l'intéresse, mais comme il sait l'arranger ! Autour de l'aveugle provisoire qui tâtonne, au jeu de Colin-Maillard, se distribuent dix épisodes, ou plutôt dix tableaux, avec la plus amusante richesse d'invention, des trouvailles, des gentillesses, de la farce, de la grosse idylle. Wilkie est de ces artistes qui peignent pour décrire et pour raconter bien plus que pour peindre. C'est un narrateur qui ne passe rien. Il y a déjà en lui le détail épisodique et l'exténuante manie anecdotière du roman anglais. Après un voyage sur le continent (1825), il jugea cette manière futile, quitta l'aimable domaine où il avait longtemps régné, pour se hausser à la peinture d'histoire : la *Prédication de John Knox* (1832) est l'honorable et savant témoignage de cette tentative de renouvellement, nourrie d'études d'après les Espagnols, les Hollandais, les Vénitiens, dont ses esquisses et ses ébauches ont gardé à peu près tout le profit. William Collins (1788-1847), qui affadit en scènes d'enfants, en dénicheurs d'oiseaux, en gamineries rustiques les robustes leçons de Morland, dont son père, marchand de tableaux, était l'ami, courut avec le même succès la même aventure que Wilkie ; il fut, lui aussi, la victime de l'Italie (1836) : des paysages nourris, touffus, d'une verdoyante abondance anglaise, servent de cadre à ses historiettes. Et c'est encore le plus solide du talent de Mulready (1786-1863), avec ses souvenirs trop tôt oubliés des Hollandais. Celui-là frappe droit au cœur d'un public attendri, avec le *Marchand de joujoux*, le *Choix de la robe de noce* et le *Passage du gué*. L'un des triomphateurs anglais de notre exposition de 1855, il avait débuté tout jeune par d'amusants *penny books*, livres d'un sou, où, tout près lui-même de l'enfance, il montrait aux petits le bal des éléphants, la mascarade des lions, le bal des lionnes et un raout de chats, la soirée Grimalkin.

La jeunesse de Mulready joue avec les bêtes, les costume, les met en scène, les style pour une répétition en farce de la vie mondaine. Pendant toute sa carrière, éclatante et comblée d'honneurs, Sir Edwin Landseer (1802-1873) les prit terriblement au sérieux. Non qu'il les ait étudiées dans l'innocence ou la sauvagerie de leur intimité. Rarement il a cherché en elles les puissances ingénues de la vie. Elles sont à ses yeux des reflets de l'humanité, il les charge impunément de nos pas-

sions, de nos habitudes, et même de la livrée, aristocratique ou sordide, d'une condition. Toute la force de ce triste terme, les animaux domestiques, apparaît dans l'œuvre de ce gentleman. Cette ménagerie servile est distribuée, spirituellement d'ailleurs, comme la société anglaise. Le chien du riche, c'est un pair de Lawrence. Le chien du pauvre, c'est un lad de Morland. Il leur donne, non des mufles ou des gueules, mais des



Cliché Hanfstaengl.

D. Wilkie. — La fête de village. (Londres, National Gallery.)

espèces de visages équivoques, des physionomies animées de sentiments et d'intentions. Que de psychologie ! Que d'états d'âme ! Cette transposition du snobisme chez les bêtes est un des plus étranges abus du siècle. Le principe de cet art est extrêmement bas. Il est vrai qu'à la même époque Granville exerçait le même genre de sévices sur les bêtes, et il les étendait même au règne végétal : du moins avait-il le courage d'aller jusqu'au bout de la charge, d'affubler ses mammifères et ses insectes, d'avouer la grimace d'humanité par des vêtures empruntées à la garde-robe d'une parente pauvre. Le lion de Barye bâille, et toutes ces gentillesses ne sont plus.

L'autre aspect de la peinture de mœurs, c'est la caricature, grand art

par la violence avec laquelle il s'empare de la vie, la pétrit, la déforme, lui insuffle ses passions, art charmant, lorsqu'il est, comme le jeu d'un bon comédien, moins fertile en traits appuyés qu'en suggestions fines. Elle peut se limiter à la gaie synthèse de la vie courante, elle peut se hausser, par l'énormité, par la puissance significative, par la vigueur des types, à l'accent épique. Dans un pays où les assises de la liberté sont anciennes et fortes, où les classes sont nettement délimitées, où l'extrême tension de l'activité politique et le jeu des partis stimulent l'enthousiasme, la colère ou l'ironie des gens, la caricature est un besoin. Elle enfante, autour de Hogarth et après lui, des artistes qui sont les authentiques dépositaires de cette âcre vertu, l'humour de l'ancienne Angleterre, de la *merry England*. Ce n'est pas l'humeur légère, brillante, libertine volontiers, parfois mordante, mais sans fiel, de l'esprit français. C'est le coup de dents d'un dogue solide, bien nourri et gai. John Collet raille avec bonne grâce, Bunbury est un plaisant maître d'équitation, — mais il y a de la jovialité haineuse chez Sandby, et toute la fièvre des passions publiques chez James Sayer, pur politique, champion de William Pitt, orateur de plein vent. Gilray les dépasse par la qualité du dessin, par l'ardeur à s'emparer du fait divers, au Parlement et à la Cour, et à l'imprimer tout vif, en lettres de feu, sur les épaules de ses victimes. Gilray, c'est le journaliste à scandales qui, professionnellement, voit gros, même dans l'infiniment petit du menu quotidien. Les deux Cruikshank, Isaac et son fils, le « glorieux Georges », sont de la même veine, mais l'œuvre de ce dernier, plus vaste, plus étoffée, abandonne souvent le politique pour retrouver l'homme, et même l'enfant : à cet égard, il est un précurseur.

Le grand comique, c'est Rowlandson, et sa comédie à cent actes, c'est la vie anglaise. Son dessin rond, sain, épanoui, truculent empoigne en un tournemain les gros mangeurs, les bajoues tremblantes flanquées de favoris courts, les ventres en globe, les jambes massives comme des pieds de billard, la maigreur étique des tantes demoiselles, les filles à marier séchées dans un herbier, les protagonistes et les comparses de la farce médicale, de la farce du jeu, du magnifique opéra-bouffe que donnent, sans s'en douter, les mélomanes. Il a des jovialités de bon luron, des emportements de hussard qui trousse la servante, et en même temps ces dramatiques antithèses chères à l'Angleterre de Hogarth et qui opposent avec force, en tableaux scéniques, la vieille femme et le jeune époux, le déjeuner douillet du riche et la dévorante fringale du pauvre.

Il est populaire, il est peuple, comme Hogarth, il assène des tapes à assommer un bœuf et qui dilatent d'aise les garçons d'écurie et les calfats. C'est qu'il les aime et les connaît, il parle leur langue avec verdeur, il est le camarade de leurs peines, le client des petits métiers de la rue.



Cliché Anderson.

Landseer. — Le maréchal-ferrant. (Londres, National Gallery.)

Et comme il les distrait, il les attendrit, il leur raconte les histoires du bon papa et les souvenirs du marin. L'auberge de Morland et le tripot de Hogarth, les mylords fleuris des portraitistes et les jolies filles aussi, les hasards des parties de campagne et les hasards de la mer, il prend tout, il résume tout, dans un art torrentueux, énorme, gai, facile, qui sent la taverne, l'écurie et le faux-pont. A une époque où agonisent dans les demi-teintes ou dans des brutalités sans vigueur la comédie de

mœurs et la comédie de caractère, Rowlandson est une sorte de Molière à quatre sous, une des personnalités les plus franches et les plus abondantes du génie anglais, et le carrefour où il fait danser au bout d'une ficelle ses marionnettes d'étoupe est le plus beau théâtre de l'humour et de la sensibilité dans son pays.

———

LIVRE II

LE ROMANTISME FRANÇAIS

CHAPITRE PREMIER

LE RETOUR A LA PEINTURE. GÉRICAULT

Le romantisme et la peinture en France. — Les controverses esthétiques ne sont qu'un élément des grands débats de la peinture. Les désaccords profonds sont d'ordre concret. En se limitant aux systèmes et à leur perspective générale, on peut démontrer que l'art davidien et le romantisme sont de la même essence, étant tous deux idéalistes et archaïsants. En fait, ils sont la négation l'un de l'autre et jusqu'au milieu du xixe siècle, ils se heurtent avec violence. Réserve faite de quelques génies invincibles, — David lui-même, quand il est saisi par la vie, — l'idéalisme archéologique avait mortifié, dépouillé la peinture, en décrétant suspects tous les moyens naturels de cet art. Le romantisme en France fut d'abord et surtout une revanche d'instinct, un retour à la joie de peindre, une réhabilitation de la vie, même dans ce qu'elle a de frénétique et d'outré, une recherche passionnée du caractère et, par opposition à la roideur théorique, un certain désir de candeur. Il retrouva peu à peu chez les maîtres les richesses dédaignées, il s'en empara, il en inventa de nouvelles. S'il étudie le passé, c'est pour accroître les ressources dont il est d'abord si pauvre. Il s'est ainsi donné une chaude technique, étoffée, éloquente, parfois peu homogène. Il s'agite et il besogne longtemps, mais tant que les valeurs morales et les intentions n'ont pas trouvé les valeurs picturales correspondantes, — un dessin, une plastique, des procédés de composition, une interprétation de la lumière, une palette, une matière, une touche enfin, — le romantisme est comme s'il n'était pas.

Ses précurseurs, prisonniers de la matière glacée des peintres de l'Empire, forment le dernier chapitre de l'histoire des davidiens. Entre le style troubadour et Bonington, il y a à peine un écart de sentiment (plus familier, plus libre chez le peintre anglais), mais une révolution dans les harmonies de la palette, dans la manière de faire le ton, de le toucher, de manier la brosse. Nous avons dégagé du romantisme une armature antinomique qui nous permet de l'opposer commodément au génie classique, — nature et civilisation, individu et société, sentiment et raison, — nous avons intérêt à étudier les thèmes d'inspiration et les sources; mais ne nous y trompons pas, la peinture romantique est d'abord de la peinture. Chaque art ne donne vie aux soucis d'un temps que dans la mesure où il invente, sinon il y a désaccord et faiblesse. L'histoire du premier romantisme ou, si l'on veut, des hommes de transition, a surtout de l'importance parce qu'elle montre la longue impuissance des peintres de la Restauration à se libérer des procédés davidiens, malgré une culture plus ouverte, des tendances libérales, une vogue qui les portait. Les grands initiateurs furent ceux qui créèrent l'ordre nouveau. Il en est de même dans les lettres. Le romantisme d'Atala, ce n'est pas qu'elle est indienne et catholique, c'est la grâce inexprimable de son chant, son parfum sauvage, un rythme, des couleurs qui n'étaient nulle part. L'Atala de Girodet, sa contemporaine, est bien plus ancienne : cette glaciale vierge lunaire, malgré ses nouveautés accessoires, c'est une Sabine, c'est une Troyenne.

Il faut tenir compte aussi des générations et de l'âge. Chacune d'elles transmet à celle qui la suit son héritage d'hommes mûrs, les uns arriérés sur des positions inébranlables, les autres plus souples, plus allants, mais retenus à mi-chemin des concessions décisives. Les chefs du romantisme français étaient des hommes nouveaux. Ils n'avaient pas été mêlés aux révolutions de Lacédémone. Le fracas de l'Empire ne leur était parvenu qu'en sourds échos dans les cours des collèges. L'enivrement de ces choses lointaines ou passées avait une autre saveur que la poésie de l'action même. De plus l'imagination faisait naturellement un bond. Les révolutionnaires et les soldats se voyaient en Plutarque. Leurs fils les virent régicides et grenadiers. Le spectacle de ces grandes annales devint plus simple, plus violemment contrasté, plus dramatiquement lumineux, — plus moderne. Il se suffisait sans invocation romaine. Il était vrai, avec la qualité légendaire. Les enfants nés sous la Révolution ou sous l'Empire, même ceux qui en détestaient les

effets, avaient cet arrière-plan de leur vie morale. Même dans leur moyen âge et leur Orient, ils en retinrent une obsession de grandeur et de liberté.

C'est ici que les peintres se séparent des poètes. Le mal du siècle ne leur fut qu'un épisode, car ils portaient en eux plus d'ardeur que de tristesse. Ils furent héroïques, non en pures effusions, mais en labeur, Il leur fallait retrouver la peinture. Voilà le sens de leurs longues stations dans les musées : ce n'est pas manie d'archaïsme. Toute l'histoire des écoles dément l'idéalisme gréco-romain, la manière claire et mince, les modelés arrondis, l'annulation de la touche et des variétés de matières, l'impersonnalité épurée du dessin, l'indifférence de la lumière. A travers la vieillesse dorée des patines resplendissait un univers riche, mystérieux, profond, une image de l'homme plus dramatique et plus noble que celle de l'athlète pétrifié. Les jeunes artistes y chérirent, non seulement quelque chose des mouvements secrets de leur cœur, mais la plénitude de la peinture et jusqu'aux ombres du temps. Ils en gardèrent un certain ton de noirceur, qui disparut lentement de l'école française, mais ils y dérobèrent aussi le secret de magnifiques accords. Certains, plus sensibles à la poésie et au caractère de la forme, s'attachèrent à l'étude des maîtres où elle a le plus de grâce expressive, les plus persuasives suggestions, — les Florentins du Quattrocento (qu'ils considéraient comme des primitifs), les prédécesseurs de Raphaël : mais un naturalisme vigoureux, conforme à toute notre tradition, maintenue avec énergie par Ingres, les sauva de l'erreur allemande. Coloristes et dessinateurs, tous cherchaient dans les secrets de leur art, non dans de purs concepts, les moyens d'opposer le sublime de la vie au sublime de l'esthétique.

Leurs copies montrent la largeur de leur enquête, ce qu'elle a de peu systématique, leur soif d'apprendre, après ces longs jours d'anémie. Géricault copie en Italie l'*Ensevelissement du Christ*, de Raphaël (la copie est à Lyon), l'*Innocent X*, au Louvre un fragment des *Noces de Cana*. M. Auguste s'attache à Watteau, Poterlet aux Le Nain. Delacroix va de la *Mise au Tombeau*, de Titien, au *Mariage mystique*, de Corrège (les deux études sont à Lyon). On pourrait multiplier les exemples. Enfin les jeunes artistes avaient sous les yeux les œuvres de deux grands contemporains, Prud'hon et Gros. Prud'hon, — le secret de l'enveloppe dans les modelés, la qualité aérienne du ton, la suavité d'un clair-obscur nocturne, enfin la couleur et l'effet sentis avec charme ou comme puissance

dramatique. Géricault copia *La Justice et la Vengeance divine.* L'influence de Prud'hon se retrouve, je ne dis pas chez Tassaert, chez Diaz, où elle est manifeste, mais chez Delacroix lui-même, dans quelques rares intimités de femmes, voluptueusement nacrées, argentées des gris les plus tendres. Quant au baron Gros, ils le voyaient chanceler dans ses honneurs quasi-posthumes, sous la charge de la férule de fer transmise par David. Mais ils avaient présente et sous les yeux la générosité de son art, — le sens de la forme et du groupement épiques, l'autorité de la couleur, l'audacieuse nouveauté des paysages et de la lumière. Ils voyaient éclater la puissance de la vie dans les magnifiques bêtes de guerre qu'il a peintes, hommes et chevaux, ils pouvaient mesurer l'écart entre ce verbe de commandement et les ridicules héroïdes de sa caducité. L'atelier de Gros a peut-être moins donné de peintres romantiques que celui de Guérin, conduit sans fermeté de discipline et où survivaient quelques vestiges du vieil enseignement académique antérieur à David, — mais Gros a donné au romantisme son Orient, ses chevaux, ses notes chaudes, ce réveil de Venise et d'Anvers dans la grossièreté tumultueuse des camps, et surtout l'exemple d'une rude poigne, capable de dresser une humanité colossale et douloureuse. Les naufragés de la Méduse sont les morts d'Eylau, dépouillés de leurs uniformes. Les massacrés de Scio sentent le lazaret de Jaffa.

En même temps l'école anglaise se révélait. Au Salon de 1824, la grandeur de Constable étonna Delacroix. C'étaient, chez ces insulaires, des fraîcheurs mouillées de palette, de fluides profondeurs, une manière brillante, transparente et comme coulée d'un pinceau facile, héritage de Van Dyck, le sentiment large et nouveau du paysage, une sorte d'humour du pittoresque qui fit fortune en France chez les aquarellistes, les lithographes et les peintres. Bonington faisait connaître ses beaux dons, renouvelait l'anecdote historique par l'accent vif et spirituel d'un délicieux métier, conduit, dans ses petites proportions, avec la largeur de touche et l'autorité de la grande peinture. Delacroix écrivait (1826) : « Il y a terriblement à gagner avec ce luron-là, et je sens que je m'en suis bien trouvé. » A la fin de 1825, il était parti pour l'Angleterre. Géricault et Charlet l'y avaient précédé. Puis ce furent Isabey, Lami, Monnier, Gavarni, bien d'autres encore. Période de voyages qui ne se limitent plus à l'Italie classique (où Delacroix n'est jamais allé), — voyages en Angleterre, en Espagne, dans les Flandres, en Orient, au Maroc, voyages en France enfin, où le baron Taylor, Nodier, Hugo conduisent les artistes à la

découverte de nos cathédrales et de nos paysages. Et l'on voit passer dans les ateliers de singuliers nomades, Flers, peintre, danseur, pirate, Camille Rogier, fantaisiste de l'Allemagne et de l'Italie d'Hoffmann, tiépolesque à Venise, orientaliste à Constantinople.

Ainsi se trouve agrandi l'univers des peintres : la renaissance du paysage en est une preuve, non chez les paysagistes seulement, mais



Cliché Bul[illegible].

Cochereau. — L'atelier de David (1814). (Musée du Louvre.)

aussi chez les peintres d'histoire, sensibles à la poésie des milieux naturels, à l'éloquence des décors qui accompagnent le drame des vies héroïques. Cette largeur nouvelle est surtout manifeste dans l'interprétation du passé. Ils sont attirés par les époques de violence et de ferveur, mais la vogue du bric-à-brac moyen âge ne les a pas étouffés. Ils ont parcouru les siècles avec une diversité étonnante, ils ont eu, eux aussi, leur Grèce et leur Rome, et toute une Bible. Apollon, Diomède, Hercule, Ovide, Trajan, Marc-Aurèle et les puissantes figures des médailles antiques de la collec-

tion Blacas (lithographiées pour l'*Artiste*) escortent dans l'œuvre de Delacroix les héros de Gœthe, de Dante, du Tasse, de Shakespeare, de Byron et de Walter Scott. Hellénisme athlétique et coloré, plein de vie dramatique et de mouvement, conforme au génie d'un humanisme élargi. Le charmant et le solide des maîtres de notre XVIIIe siècle ne leur ont pas échappé. Qu'on relise les jolies pages où le grand-maître de la Bohème Galante, Gérard de Nerval, évoque ses amis les peintres venant décorer son logis, rue du Doyenné, pour le bal qu'il veut offrir aux Clorindes et aux Cydalises... Enfin nul plus que ces rêveurs du passé ne fut attentif à la vie contemporaine, tantôt sous une forme large, à la fois symbolique et vraie : le Paris des barricades, la Grèce de Scio, de Souli et de Missolonghi, tantôt sous une forme épisodique, tour à tour plaisante et mordante, avec les spectacles de la cour et la chronique du monde, avec les originaux de la comédie parisienne et de la vie de province. La légende napoléonienne est leur œuvre, et c'est une belle œuvre, qui agrandit encore son héros, en le mêlant, non aux guerriers d'Ossian, mais aux grognards, en lui prêtant une bonhomie peuple, des propos de bivouac, en serrant autour de lui la foule des capotes de laine, hérissée de baïonnettes.

Plus que les poètes peut-être ils ont élargi la notion de l'homme. Au XVIIe siècle, ses passions mêmes sont des idées claires ; au XVIIIe, il est tout entier goût, esprit, volupté. Avec les romantiques, il confine à deux mondes : en lui, il y a de la bête et il y a du dieu. Ce n'est pas par un goût dénaturé de l'étrange qu'ils peignent, comme Géricault, des naufragés, des fous hagards, c'est pour aller jusqu'au bout de l'homme et pour l'avoir complet, car un dément est moins exceptionnel qu'un Léonidas. Parfois ils le prolongent jusqu'à l'animalité. « Je commence un homme, s'écrie Géricault, cela finit en lion. » Bannies de la peinture française classique, qui, dans ses meilleurs jours, avec Oudry et Desportes, d'ailleurs excellents, ne sut jamais qu'accrocher aux lambris des palais d'élégants trophées de chasse, les bêtes se répandent dans l'univers romantique, où Delacroix et Barye déchaînent les instincts des fauves, muselés depuis Rubens. Leur goût pour les beaux chevaux ne s'adresse pas à la plus noble conquête de l'homme, mais au bâtard du centaure.

Avec eux, l'art regagne ce qu'il avait perdu par l'abus des évidences et des clartés, — le sens du mystère. Partout les hommes du XVIIe et du XVIIIe siècle l'avaient traqué, comme pathos et chaos. Ils l'avaient même chassé des régions profondes de la foi. Les romantiques sentirent en lui

l'âme même de l'art. Ils n'échappèrent pas toujours au danger des influences littéraires, mais la solidité de ces têtes françaises les préserva de toute confusion. Ils ont beaucoup lu, ils furent les amis des poètes de leur temps, mais la littérature fut pour eux une excitation à bien peindre. Delacroix le dit formellement, en avouant ses préférences d'homme cultivé pour des auteurs qu'il s'est bien gardé de traduire en tableaux. C'est exacte-



Cliché Lévy Neurdein.

Drolling. — Intérieur d'une cuisine (1815). Musée du Louvre.)

ment le contraire de la vieille assimilation fausse, cheville de l'esthétique rationaliste, — *ut pictura poesis*. Une mauvaise page, de médiocres vers sur un beau thème pouvaient l'exalter : il y voyait la revanche de sa peinture.

De ces inquiétudes et de ces recherches, de ces voyages et de ces lectures, de ces rêveries du passé et de cette vision large du contemporain sort un art tourmenté, inégal, plein de grandeur. La couleur fut par excellence l'ordre où il se complut. Mais les grands dessinateurs de la lignée ingresque appartiennent eux aussi au romantisme, par l'ardeur de leur curiosité, qui va des primitifs à l'Orient, par leur rsepect de la

nature, par la résurrection de la peinture religieuse. Un schisme sépara les groupes, — l'éternelle discorde des rubénistes et des poussinistes. Les dessinateurs acceptèrent avec fierté d'être traités en classiques : mais ils élargissaient, eux aussi, la définition de ce terme, et la dispute ne faisait pas renaître l'idéalisme inhumain des davidiens. Chaque groupe restait dessinateur à sa façon, et chaque groupe restait coloriste : l'un avec des moyens volontairement limités, en bannissant les reflets, en respectant l'intégrité du ton local, l'autre avec opulence, dans une matière généreuse et toute vibrante. Le dessin d'Ingres est un merveilleux trait d'archet, une mélodie linéaire. Le dessin de Delacroix se multiplie autour de la forme pour en capter les mouvements et les passions, il est un réseau dans lequel la vie se débat comme une bête surprise. Par la qualité de la forme ou par la qualité du ton, tous ressaisissent cette énergie vivante que l'esthétique idéaliste avait bannie des arts.

L'École française en 1819. Le Salon. — Les Salons de la Restauration sont le théâtre de la bataille entre la peinture des esthéticiens et la peinture des peintres. En 1819, Géricault expose le *Radeau de la Méduse* ; en 1822, paraît la *Barque du Dante* de Delacroix ; en 1824, *Scio* ; en 1827, Eugène Devéria donne cette promesse, peu consistante, mais significative, la *Naissance d'Henri IV*.

Prenons la plus ancienne de ces expositions, celle où se dessine l'avenir. C'est elle qui nous renseigne le mieux sur l'état de l'école au début de la crise. Nous y sommes conduits par le Diderot du moment, l'étonnant Kératry, homme à idées, à effusions, à prosopopées, nourri de la bonne doctrine David, banni, est absent, mais il règne de loin ; son nom hante la critique, les ateliers, l'exposition comme une ombre royale dans une tragédie de collège. Pourtant il ne pesait plus directement sur l'Institut : on avait profité de son départ pour restaurer ce corps en Académie, mais le décret resta lettre morte et la constitution impériale demeura. La fondation de l'École des Beaux-Arts lui enleva définitivement son rôle éducateur, mais il donna le prix de Rome, et les médailles du Salon, en conservant la surveillance de l'Académie de France. Par là, il tenait les avenues. La Révolution de 1830 lui confirma ces pouvoirs et les étendit, en lui conférant le privilège de nommer le jury parmi ses membres et en abaissant la Direction du musée, organe modérateur par l'éclectisme de Denon et de son successeur, Forbin.

En ce temps-là, David peignait l'*Amour et Psyché* (1817), *Télémaque*

et Eucharis (1818), la *Colère d'Achille*. Les citer, c'est donner le ton du Salon de 1819, c'est définir ses élèves, mêlés à ceux de Regnault et de



Granet. — Une salle d'asile (1844). (Musée d'Aix.)

Vincent, qui sont encore ses disciples. Langlois a une *Campaspe*. Meunier des *Funérailles de Phocion*, Mauzaisse des *Danaïdes*. Psyché inspire trois peintres, dont Picot. La *Galatée* de Girodet, acquise par le comte

de Sommariva (que réhabilitent la *Psyché* de Prud'hon et son portrait) résume toutes les faiblesses du genre par son sénile Adonis, antique adolescent mimant un vieil air de Garat devant une poupée de cire. Tels étaient les « classiques », si du moins il faut leur conserver ce nom. Jamais en effet l'on n'avait été plus loin du classicisme, dans ses expressions fortes et vivantes, depuis le vigoureux naturalisme des hommes de 1660 jusqu'à l'ancienne Académie. Au lieu de montrer l'écart, les romantiques ne distinguaient pas et réprouvaient en bloc. La bataille veut des définitions catégoriques, et même injustes. Et l'on doit convenir aussi que les davidiens se rattachaient aux disciplines classiques par la religion des grands genres, des règles et de l'antique.

D'autres artistes tentaient de rajeunir la peinture d'histoire par des souvenirs plus modernes, par des thèmes pittoresques et par des sujets empruntés au moyen âge, à la Renaissance, aux fastes de la France contemporaine. C'est le temps où se multiplient les Abailard (Robert Lefèvre), les Philippe-Auguste, les Blanche de Castille, les Marguerite d'Écosse, les Duguesclin, les Henri IV. Kératry trouve à louer un souvenir de Paul Véronèse dans le *Laurent de Médicis* de Mauzaisse. L'*Abdication de Gustave Vasa*, d'Hersent (1777-1860), le meilleur élève de Regnault, a été détruite : le *Louis XVI distribuant des secours* (Versailles) nous permet d'apprécier en lui quelques agréables qualités de composition anecdotique. Menjaud a une *Mort du Tasse* et une *Communion de la reine Marie-Antoinette*, car les sujets dynastiques et vendéens sont à la mode. « Parlez-moi de ce Charette, dit Kératry, il est hardiment dessiné ; *son attitude rappelle l'Ajax antique*... » Telle était la manière de Paulin Guérin, qui a laissé pourtant de beaux portraits sobres.

Le style troubadour, intermédiaire entre l'histoire et le « genre », répand à profusion les toques à plumes, les pourpoints à crevés et les armures. Le tableau de l'obscur Gassies au même Salon est significatif: un troubadour et une pèlerine « regardant avec intérêt une pierre sépulcrale ». Les femmes y excellent. Deux Lyonnais l'ont, sinon créé, du moins équipé d'une archéologie de bibelots, Revoil (1776-1842), auteur du singulier *Tournoi au quatorzième siècle* de Lyon, mais aussi le créateur du département du moyen âge et de la Renaissance au Louvre, dont sa collection, acquise par Charles X, forme le noyau ; Fleury Richard, peut-être plus coloriste, mais également sec et vitreux, soit dans son *Tanneguy Duchâtel* de 1819, soit dans *Montaigne visite le Tasse en prison*. Ces peintres avaient la vogue : ils flattaient le goût éternel du sujet dans le

public moyen, peut-être excédé de feuilleter le Dictionnaire de la Fable et Plutarque. Mais, sur une autre scène et dans d'autres décors, ils restaient des exécutants davidiens. La décadence de Gros domine encore de haut tout ce groupe, avec la vulgarité large du *Départ de la duchesse d'Angoulême*. Et Fragonard jeune, avec son *François Ier* et son *Henri IV*, inquiète quelque peu la critique par d'amusantes audaces de peintre.

Le réveil du sentiment religieux exerce-t-il une action quelconque ?



Cliché Giraudon.

Géricault. — Etude pour la Course des chevaux barbes à Rome (1816). (Musée du Louvre.)

Corinne l'espérait : « La sculpture est l'art du paganisme comme la peinture est l'art du christianisme. » Magistrale idée fausse, d'ailleurs, qui annulait en quelques mots la peinture antique et la statuaire des cathédrales. La Bible filtrée par Gessner avait été tolérée par les davidiens, qui jugeaient néanmoins odieux ou plats les sujets donnés par le christianisme. Au Salon de 1819, il y a quelque chose de changé. Les tableaux d'église « vous suivent, écrit Kératry, ils vous obsèdent, de quelque côté que vous tourniez vos pas, ils frappent vos regards ; il y en aurait pour peupler tous les séminaires et toutes les chapelles de la

chrétienté. » Mais cette abondance ne signifie pas renouvellement. Ce sont des peintures selon la formule que la *Vierge au tombeau*, d'Abel de Pujol, ou la *Descente de croix*, de Paulin Guérin. La *Veuve de Naïm*, de Guillemot, est si froide, si abstraite et si dénuée de caractère que Kératry s'écrie : « Quoi ! c'est aux environs de la petite ville de Naïm que la scène se passe, et je n'aperçois ni palmiers ni sycomores! Quand est-ce donc que le peintre nous transportera dans les pays dont il prétend mettre les habitants sous nos yeux? » Une seule œuvre, mais d'un maître, l'*Assomption de la Vierge*, de Prud'hon. Victor Schnetz (1786-1870) expose un *Samaritain* et un *Jérémie*. Il n'est pas encore l'homme de cette Italie d'opéra qui fit son succès et qui délecta longtemps les provinces après Paris. Il avait pourtant, et plus peut-être que Léopold Robert, son émule en pâtres, en brigands et en bohémiens, quelques vertus de vrai peintre, une certaine chaleur monotone, et Géricault louait la qualité de ses blancs.

Gros, Prud'hon, Fragonard jeune mis à part, ce qu'il y a de plus intéressant et de plus vivant dans l'ancienne école, ce sont les intimistes, les peintres de la vie. Boilly expose son *Ambigu comique*. Martin Drolling (1752-1827) n'a qu'un portrait, — un de ces portraits pleins d'attention, d'esprit et de finesse dont le *Baptiste aîné* de la Comédie-Française est un excellent exemple; comme peintre de l'intimité domestique, il est suivi par de nombreux imitateurs. « Dans la dernière exposition, on a vanté deux intérieurs de ménage de Drolling et voilà que cette année on nous en donne par douzaine. » Mêmes réserves du critique, qui craint de voir les grands genres submergés par les petits, à propos du *Couvent de la place Barberini*, de Granet. Granet (1775-1849), fin Provençal, Hollandais du midi de la France, vrai poète d'une lumière recueillie, qui n'est qu'à lui, et dont il a capté les premiers rayons, non dans les parloirs des couvents romains, mais dans les ruelles silencieuses d'Aix, Granet, — « les capucins lui portent bonheur », — et il est vrai que l'artiste avait dû exécuter plusieurs répliques de son *Chœur des capucins* (1816, Lyon). Mais *Saint Louis délivrant les prisonniers* (Amiens) et surtout l'*Intérieur d'une salle d'asile* (Aix) montrent qu'il s'est renouvelé. La *Salle d'asile* est pleine de bonhomie, d'une sorte de tendresse spirituelle, d'une amitié amusée et pitoyable de l'enfance. L'effet est plaisant et vrai, la lumière d'une qualité juste et pure. On connaît de lui de beaux paysages. La *Grotte du Pausilippe* (Exposition du paysage français, 1925, n° 137) a l'éclat, la vivacité d'un Decamps, avec plus de fraîcheur et de finesse peut-

être. On sent l'heureuse pratique de l'aquarelle. Les aquarelles de Granet, d'une observation si franche, les unes à l'état de croquis lavés, les autres plus exécutées, ses dessins vigoureux et concis sont d'un maître. Comme le Lyonnais Grobon, plus attentif, plus lent, oublié dans le silence de sa ville, mais délicieux peintre et provincial réfléchi, Granet maintient quelques-unes des plus rares qualités françaises.

Ces exceptions heureuses, qui d'ailleurs sont dues à des artistes intermédiaires, à des peintres de moyenne taille et de demi-jour, ne haussent



Cliché Lombard.

Géricault. — Etude pour la Course des chevaux barbes. (Musée de Rouen.)

pas le ton du Salon de 1819 : il appartient à un passé condamné. Pagnest, par ses beaux portraits, annonçait un grand coloriste. Il vient de mourir. L'avenir de l'école moderne, je ne dis pas du romantisme seulement, mais du réalisme même, réside dans trois œuvres qui passionnent l'opinion et qui excitent de violentes controverses, l'une d'elles surtout, la plus considérable par les dimensions, par l'audace du sujet et par la nouveauté, — le *Radeau de la Méduse*.

Géricault (1791-1824). — Ce n'est ni un délicat ni un lyrique. C'est un Normand de forte trempe, dont la jeunesse fut ardente. Ce magnifique jeune homme, mort à trente-trois ans, aima passionnément la vie, tout ce qui la respire avec violence, les athlètes, les chevaux, les bêtes de

combat, prêtes à bondir dans le feu de la bataille, à ruer et à mordre. L'histoire, le passé reconstruit avec des livres, le laissait indifférent. Il était d'abord saisi par le spectacle de son temps, par le fait-divers sensationnel, par les scènes de la rue et des camps. Il porte en lui la fougue soldatesque de Gros et son génie équestre. Il grandit entre la toge des davidiens et l'uniforme souillé des traînards de Moscou. Son imagination abrite et fomente à la fois les officiers minces, caracolant sur des bêtes nerveuses, les carabiniers géants qui ont sabré l'Europe et les blessés tachés de sang, empilés dans la charrette. Au bas du pantalon en ruines, il voit l'effrayante vérité du pied nu. Il allait spontanément à l'énergie et à la singularité, mais avec un appétit naturel de grandeur. Lui-même il se dépensa avec une prodigalité hâtive, se soigna peu et mourut. Il songeait alors à peindre l'*Ouverture des portes de l'Inquisition* et la *Traite des Nègres*. L'homme qui a laissé les furieux barbes romains, les cadavres et les survivants de la *Méduse*, les folles de la Salpêtrière, peintes pour le Dr Georget, des portraits d'hommes de guerre en proie à l'ivresse de la guerre, était fait pour dresser en face des mannequins exsangues de l'école une formidable image de l'athlète noir, bossué de muscles, écrasé par la fatalité de la servitude. Il y a en lui de l'excès et de l'étrange, mais sur un fond de tempérament solide. Ces violences épouvantaient Guérin. « Ce que vous faites est l'œuvre d'un insensé, » disait-il au jeune peintre. Le portrait lithographié par Devéria (d'après Delacroix, 1824) révèle un homme qui n'est pas encombré de vaines rêveries et d'incertitudes. Il manque de race, mais non de la poésie de la force. Robuste encolure, nez rude, mâchoire dure. Il est capable de dresser et de dompter à la poigne les chevaux écumants qu'il va peindre.

Il étudia d'abord chez Carle Vernet les bêtes de luxe, élégamment efflanquées, soyeuses, rompues aux courbettes et aux piaffes de la haute école mondaine et sportive, paradoxalement suspendues au-dessus du sol dans le galop aérien des derbys. Mais il les quitta pour travailler aux écuries de Versailles. Il y apprit à élargir son dessin, en étoffant les poitrails, les croupes et les encolures, à nourrir et à varier sa palette en lustrant de tons chauds et rares les robes admirables. C'est dans ces écuries, pleines d'une énergie fumante, et plus tard au marché aux bœufs, qu'il se fit un métier de peintre, et non chez Guérin, son second maître, qui passait alors pour coloriste. En même temps il s'attachait à la vérité des dessous anatomiques et cherchait sur des écorchés le secret de la force musculaire détendue ou bandée, et aussi cette poésie des grands

reliefs qui parcourent d'ondulations dramatiques les formes des êtres. Rien de plus opposé à l'esthétique et à la technique davidiennes, — et



Cliché Archives photo.

Géricault. — Le Radeau de la Méduse (1819). (Musée du Louvre.)

Géricault pourtant admirait David[1]. Ce n'est pas une contradiction. Sans David, un Géricault n'est pas possible. Le peintre de Marat et de Léonidas

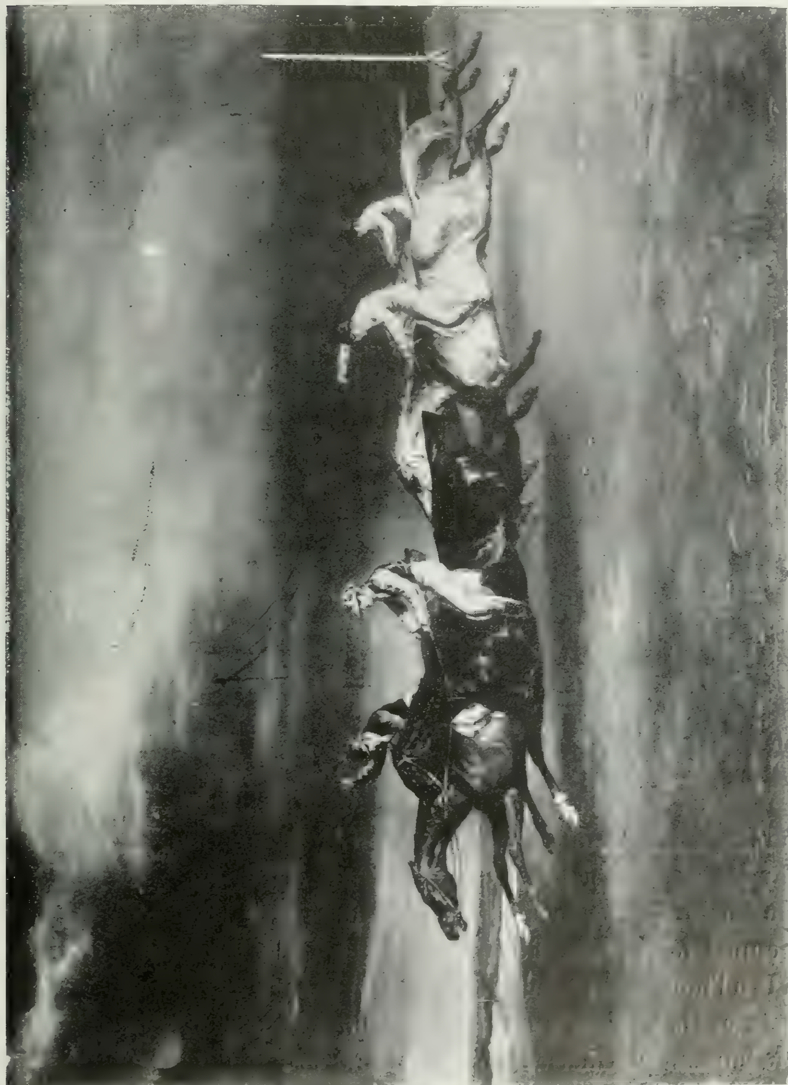
1. Il exécutait comme David, morceau par morceau, sur la toile nue, sans préparation, sans revenir par des glacis. V. Henri Guerlin, *L'Art enseigné par les maîtres, la Couleur*, Paris, s. d., p. 164, H. Laurens, éditeur.

porte en lui ce que les charmants voluptueux du XVIIIe siècle n'ont jamais connu, la gravité dans la grandeur, un sentiment fort, la haute tension, — et la tragédie d'une époque. Il y a en Géricault un mélange singulier, un peintre de style et, par avance, l'homme de Quarante-Huit. L'admirable *Course* de Rouen, eurythmique, bondissante et libre, rejoint Poussin. La *Méduse* annonce Courbet.

L'*Officier de chasseurs de la garde* (1812, Louvre), serrant de ses longues cuisses la bête à la croupe énorme, à la tête hérissée de crins pareils à des flammèches, ce cavalier qui se retourne pour faire encore face dans la fuite ou pour jeter un ordre à des escadrons, doit beaucoup aux rudes centaures de Gros, mais il est peint avec une ardeur et une fougue toutes nouvelles, dans une matière à la fois éclatante et sombre, et son étrange cheval pommelé fait songer aux chevaux marins de Rubens Le *Cuirassier blessé* (1814, Louvre) est inégal : la superbe d'un tempérament exceptionnel anime la bête et le paysage même, l'homme est dépourvu de caractère. Géricault fut d'ailleurs toujours mécontent de cette figure, plus voisine d'Horace Vernet que de Gros. Il avait vingt-trois ans. Ces grandes toiles, qui ont le feu et la vivacité de l'esquisse, ne le satisfaisaient pas. Il espéra se compléter par un voyage en Italie où le conduisait une tristesse amoureuse. Il partit en 1816, encouragé par Guérin.

Il y fut d'abord mécontent, il s'y sentait seul, adjurait passionnément son ami Dedreux-Dorcy de venir l'y rejoindre. Mais ouvert à tout, brûlant d'apprendre, il étudiait avidement les maîtres, il copia Raphaël, Michel-Ange et Velasquez, comme il avait naguère copié au Louvre les plus violents et les plus mélodramatiques des « réalistes » anciens. Il connut Ingres et, dit-on, le fatigua de son admiration. Mais la puissance de son tempérament le sauvait de cet éclectisme de ses goûts. Deux faits dominent ce voyage d'Italie, l'étude de Michel-Ange, dont il va jeter les athlètes dans la peinture française, et cette *Course de chevaux barbes* qu'il voulait peindre et dont il exécuta tant d'esquisses. Géricault sort, chaud et terrible, des batailles de l'Empire pour se mesurer avec les damnés de la Sixtine et avec des chevaux furieux. Il est encore un davidien par certains côtés : il reste du style de bas-relief dans la *Course*, dans la composition, mais non dans l'énergie du modelé, qu'il gonfle d'une sève impatiente et nouvelle. Il détermine tout l'avenir de la plastique pour deux générations de peintres. On s'en aperçut à son retour, en 1819, au *Radeau de la Méduse*.

La singularité du sujet choqua les habiles, ainsi que le mauvais ton d'un épisode fait pour déplaire au pouvoir, en commémorant un désastre de la marine militaire. Les davidiens s'indignaient d'un prétendu



Cliché Bulloz

Géricault. — Le Derby d'Epsom (1821). (Musée du Louvre.)

retour aux Carraches, aux compositions en pyramide de l'ancien académisme. Ils avaient tellement désappris la peinture qu'ils ne songeaient pas aux seuls noms qui pussent venir aux lèvres, si l'on tenait absolument à rattacher cette œuvre aux souvenirs du passé, — Caravage, Michel-Ange.

Mais cette grande page appartient avant tout à l'histoire de l'école moderne : bien plus, elle l'inaugure, par la fureur de mouvements vrais, larges et même vulgaires, comme le sont les convulsions de la vie, par la puissance de l'effet qui, dans toutes les parties, extrait de l'ombre et amène à la lumière les reliefs éloquents des corps, enfin par un modelé qui épouse la forme, ou plutôt qui l'étreint, qui l'empoigne et qui semble la galvaniser. Les ans ont plongé cette œuvre dans les ténèbres : on l'y voit comme à la lueur d'une torche, elle y resplendit encore. D'un bout à l'autre elle est peinte du même souffle et la qualité de morceaux uniques (les cadavres du premier plan, le dos du noir qui agite le lambeau de toile) n'en détruit pas l'unité. Quant à l'ascendant qu'elle exerça sur sa génération, il est attesté par les nus de la *Barque du Dante* et par le mort de la *Liberté sur les barricades*.

Fort discutée en France, elle fut exposée en Angleterre, où elle obtint un considérable succès. Géricault l'y suivit, en compagnie de Charlet, — Charlet (1792-1845), dont la savoureuse peinture anecdotique est dominée par un *Épisode de la retraite de Russie* (Lyon), où la largeur du sentiment, la vaillance d'exécution, la beauté d'une sévère harmonie de tons, à peu près réduite au blanc et noir, fraîche et riche pourtant, attestent un maître de premier ordre. Ils découvraient avec admiration l'ampleur de l'école anglaise, ses ressources, si conformes à leur propre impatience picturale, — et peut-être y a-t-il quelque chose de plus frais et de plus brillant dans le *Derby d'Epsom* et dans les admirables tableaux de chevaux que Géricault peignit à son retour. Tous deux préludèrent aux fastes de la lithographie romantique, alors nouvellement née et dans sa période d'argent, — car elle n'avait pas encore acquis le velouté des noirs, propre aux Lemud, aux Nanteuil et aux Daumier. Ils avaient en elle un instrument souple, un métier gras, qui convenait à leur génie de peintres, comme le burin, dans son aridité métallique, reflétait les froideurs de David, comme le pointillé de Copia suggérait les tendresses et l'enveloppe de Prud'hon. L'inattendu des mœurs étrangères captivait ces yeux intelligents et ils avaient aussi la révélation d'une humanité pitoyable. Comme le faubourien Charlet, Géricault était sensible à cette pittoresque misère, mais il était repris par son éternelle passion pour les spectacles où la violence affronte la violence, la comédie sportive des *Boxeurs*, le drame de la bestialité déchaînée avec les *Chevaux se battant dans une écurie*, de la même veine que la *Course des chevaux barbes à Rome*, peinte naguère en Italie et pour laquelle il avait exécuté tant d'admirables des-

sins. Mais trois années de séjour sous un ciel humide et malsain l'avaient épuisé. Il mourut peu de temps après son retour, à la suite d'un accident négligé.

Il avait restitué à la peinture française exténuée la passion et la chaleur de la vie, la plénitude d'une matière solide. Par sa véhémence



Cliché Sylvestre.

Géricault. — La Folle. (Musée de Lyon.)

de nature, par ce qu'il a de fiévreux et d'emporté, il est le premier des maîtres romantiques. Par son sentiment du moderne, par l'ardente étude du vrai, il va plus loin qu'eux, il annonce le réalisme. Comme tous les grands poètes, il tient de près à la réalité, il s'en abreuve, il s'en enivre. A la plastique davidienne, qui reste à la surface des corps, dépouillés par un jour gris d'atelier et gelés dans des attitudes nobles, peints avec minceur dans une matière impersonnelle et plate, il fait succéder un dessin qui se tord et qui se convulse, des formes denses, modelées par grands

plans d'ombre et par grands plans de clarté, que l'on croit voir se simplifier sous le rayon concentré d'une lampe, comme chez Daumier. Il retrouve la profondeur de la troisième dimension, qui tend toujours à se perdre par excès linéaire ou par excès de ton. Ses dessins eux-mêmes le montrent bien, — les uns, de simples notes, écrites avec une énergie grasse, d'une plume qui fait pressentir la griffe de Delacroix, les autres vivement et fortement touchés de rehauts qui imposent à la forme un relief



Cliché Archives photo.

Géricault. — Le four à plâtre (1823). (Musée du Louvre.)

simple, et où l'on trouverait peut-être, en plus catégorique, un souvenir des procédés de Prud'hon. En ce sens, on peut l'appeler un coloriste, mais limité, et d'autant plus fort. Il est difficile de le qualifier à cet égard, car il est souvent roussi ou noirci de bitume : on l'a vu pour la *Méduse*. Même ses études de plein-air en sont infectées : le *Four à plâtre* du Louvre a sombré dans le crépuscule. Mais, quand il en est plus avare, on le voit abonder en richesses dorées. Le *Fou* de Gand est digne de Rembrandt. Il a banni les notes fleuries, vitrifiées par les pinceaux d'émailleurs des peintres de genre et par leurs vernis d'ébénistes. Du ton chaleu-

reux au ton livide s'échelonne toute une gamme dont la robe de ses chevaux est le développement le plus savoureux et le plus brillant. La *Folle* de Lyon, la fameuse « Hyène », dévorée par l'envie, est d'une économie plus sévère, d'un coloris violent et sourd, avec quelques rehauts de vert et de rouge, qui accentuent la qualité décomposée du teint. Enfin le ton chez lui n'est jamais un agrément de caprice : il a toujours une signification forte, il est toujours soutenu par une matière brassée avec grandeur.

Tel est l'ensemble des beaux dons qui ont, je ne dis pas formé, mais exalté, soutenu des hommes comme Delacroix, Decamps et Barye lui-même. Car les chevaux enragés qu'a peints Géricault sont des espèces de fauves. Par ce qu'il y a d'agressif dans la *Méduse*, par la passion avec laquelle elle fut discutée, il donne aux années qui vont suivre le ton et l'acharnement d'une bataille. A cause de sa destinée éclatante et rapide, les jeunes peintres l'aimèrent comme un héros.

En face de ce déchaînement, Ingres, au Salon de 1819, semble tout d'application et de sagesse. Ses œuvres, l'*Odalisque*, l'*Angélique*, ne sont pas le coup de force d'un jeune athlète qui bondit allégrement au milieu de la lutte, mais, après beaucoup d'autres, les résultats lentement acquis par un homme mûr, déjà grand artiste, connu dès longtemps, dans le demi-jour d'une carrière obstinée et féconde. Elles annoncent, elles aussi, à de tout autres titres, une singulière puissance de nouveauté.

CHAPITRE II

LE ROMANTISME D'INGRES

Un prix de Rome de David qui rompt délibérément avec l'idéalisme; un préraphaélite qui fonde la religion de Raphaël; un grand classique acclamé longtemps par les romantiques; le peintre de Thétis, d'Œdipe, d'Homère, de Romulus et de Virgile qui laisse l'image la plus solide et la plus énergiquement vraie des bourgeois de son temps et qui de leur vulgarité même extrait le style; un dessinateur-né, un poète de la forme, que ses contemporains prennent pour l'émule et le successeur des Vénitiens et qui le croit lui-même un moment, au point d'écrire : « Je penserai toujours à eux quand je peindrai »; enfin, un curieux, un inquiet, un passionné qui donne dans son œuvre l'exemple presque auguste de la maîtrise de soi, de la continuité de doctrine, — telles sont en apparence les complexités et les contradictions du grand Ingres. Pourtant, il n'y eut jamais un art doué d'une plus forte unité. Elle est écrite, d'un bout à l'autre de cette carrière, d'une main qui ne tremble pas et qui ne s'abandonne jamais.

Il ne faut pas étudier en lui un romantique, puis un classique. Ce ne sont pas là deux aspects successifs de son génie. Il fut toujours un classique par la netteté, par le bon sens élevé, par la franchise de l'observation : en ce sens il se rattache à ce qu'il y a de ferme et de permanent dans notre tradition. Mais il fit paraître ces sortes de dons à un moment où ils se présentaient comme les plus inquiétantes nouveautés. Il est aux côtés des romantiques, il est lui-même, si du moins ces formules ne sont pas vaines, un romantique du classicisme, en opposant la dignité de la vie à la dignité de l'antique, en dotant la peinture d'une indomptable sincérité dans le dessin, et le dessin lui suffit pour s'exprimer tout entier. Ingres et Géricault s'opposent avec force, mais on voit bien que leurs efforts se complètent sans se combiner. Plus tard, la révolution faite,

Ingres fut considéré comme un réactionnaire, il en prit lui-même la figure et le ton. Mais la peinture moderne lui doit et lui devra beaucoup.



Cliché Lévy-Neurdein.

Ingres. — Portrait de Mme Rivière (1805). (Musée du Louvre.)

Replaçons-le dans ses commencements, et nous saisirons toute la verdeur de sa puissante originalité.

« Arrêté malgré moi, plus de deux minutes, devant l'*Odalisque* de

M. Ingres, je regrettai de voir ce jeune artiste se donner beaucoup de peine pour gâter un beau talent. En effet, cette femme, vue par le dos, est faible de dessin, puisque ses bras sont d'une maigreur choquante; de coloris, puisqu'elle ne présente qu'une teinte uniforme, où aucune des parties du torse n'est accusée ; d'expression, puisque ses traits, d'ailleurs assez bien proportionnés, ne révèlent aucune pensée, ne donnent l'indice d'aucun sentiment; et pourtant on ne sait comment il y a là quelque chose du Titien ! — L'*Andromède* est une suite de torts et une nouvelle preuve de moyens chez le même auteur. Est-ce qu'il voudrait nous ramener à l'enfance de l'art? Où est le bouclier de Persée? Depuis quand un cavalier pousse-t-il la lance des deux mains? Le corps d'une belle femme n'aurait-il donc qu'une seule teinte? Une des plus grandes faveurs que l'on pourrait faire à ce morceau, comme au précédent, serait de le croire sorti de l'école du Pérugin... »

Ainsi s'exprime Kératry en 1819, et ces lignes, curieuses à relire, nous donnent la moyenne de l'opinion à cette époque. L'artiste avait près de quarante ans, un long passé de peintre, il avait produit des chefs-d'œuvre : il est parlé de lui comme d'un jeune homme, et presque comme d'un débutant qui se signale par de juvéniles audaces. L'allusion à Titien, si surprenante pour nous, on la retrouve ailleurs : longtemps Ingres fut considéré comme un « coloriste »; les yeux bienveillants de Gautier lui-même s'attardent à voir dans certaines de ses œuvres une survivance de Venise. Les romantiques aimaient alors à se rappeler les anecdotes historiques de sa jeunesse, la brillante petite *Chapelle Sixtine*... Pour le reste, les intentions d'Ingres, dénoncées comme des erreurs, ont été malgré tout discernées. Le caractère du dessin, non pas faible, mais voulu, dans sa maigreur charmante, la sensibilité devant le modèle, l'unité du modelé par l'unité du ton, — non la monotonie davidienne, mais le calme d'exécution des quattrocentistes, — un retour consenti à la jeunesse de l'art, ce sont bien là quelques-unes des nouveautés apportées par l'artiste, à demi-obscur pendant des années, mais en fait le contemporain de Gros, de Gérard et de Guérin. Rien de plus fortement opposé à l'esthétique et à la technique de l'Institut. La doctrine du beau idéal tombe devant la qualité expressive de la belle ligne, devant cette voluptueuse pureté persane. Et ce révolutionnaire est d'autant plus fort, il porte des coups d'autant plus rudes, qu'il sort de l'atelier de David, qu'il aime et qu'il comprend l'antique, qu'il a le goût des grands sujets, enfin que l'idée de l'éminente dignité de son art ne l'a jamais quitté. Ce n'est pas un lyrique, obsédé de ténèbres et

de lueurs, il n'est pas aux prises avec des passions confuses, emporté par la puissance d'un tempérament, d'un beau don, — c'est un énergique bour-



Cliché Petito.

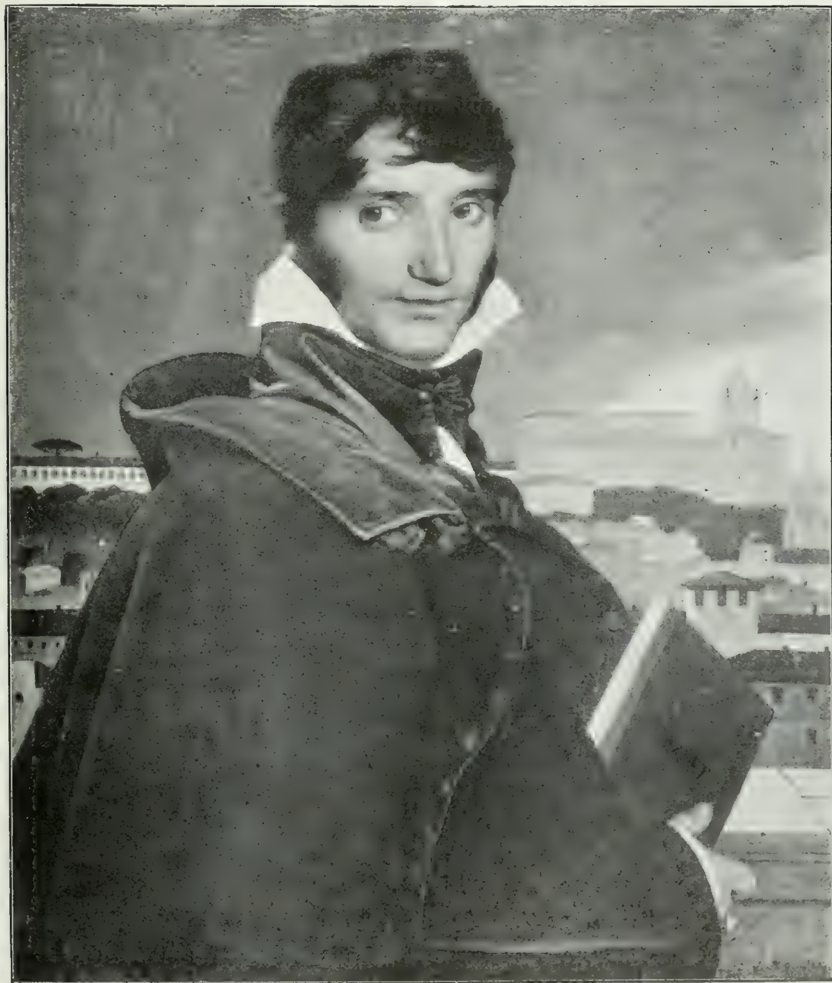
Portrait de Mme Aymon, dite la belle Zélie (1806). (Musée de Rouen.)

geois de notre pays, esprit clair, volonté tenace, intrépide dans ses convictions, un de ces méridionaux secs et frappés de profil, qui savent où ils vont, un despote enfin, qui a ses colères et ses emportements, mais

dont l'ardente probité se hausse au style le plus raffiné, sans jamais perdre le contact de la vie. La vie, telle qu'elle apparaît dans le corps d'un beau modèle, il la révérait, mais d'une religion concentrée, avec un sentiment sévère. Il refusait d'en compromettre l'innocence, le sérieux ou la majesté dans des compositions passionnées qu'il jugeait pareilles à des rixes d'esclaves. La poésie de la forme se suffisait, et c'était la dégrader que l'associer aux succulences de la matière et à la volupté du ton. Et c'est ainsi qu'il fut amené à se séparer du romantisme, à se voiler la face en passant devant les Delacroix et à parler du balai ivre. Toujours il se maintint sur les hauts lieux de la sérénité, il ignora les régions du trouble et de l'orage. De là un double aspect de cet art, mais qui ne doit pas tromper sur son vrai sens et sur le romantisme d'Ingres : la noblesse d'un paganisme un peu tendu, surtout dans sa maturité, dans sa période royale, un choix d'inspirations hautes, paisibles ou doucement voluptueuses, et d'autre part le goût indomptable de la vérité, la passion d'étudier la nature d'après nature, et d'un cœur ingénu.

Cette passion du vrai, cette volonté de s'y tenir, cette force d'écriture, cette aptitude à saisir le caractère, c'est le don propre, c'est la vertu du maître. Mais à l'époque où il commençait à peindre, — il avait vingt ans au début du siècle, — il ne leur était pas possible de se développer librement. Pour revenir à la nature après avoir remporté le prix de Rome sous David, il fallait se refaire une éducation, adopter d'autres maîtres et même, dans une certaine mesure, une manière. Pour restituer à la forme la qualité subtile de la modulation par la ligne, et aussi cette fermeté, ce ressenti, cette poésie graphique que nous appelons le caractère et qui est l'accent de la vie, sans la chiffonner, sans tomber au pittoresque et au pointu, mais en lui conservant son ampleur, Ingres étudia longtemps les maîtres de la vieille Italie. Son chemin est tracé avec une netteté lumineuse des Florentins du XV[e] siècle à Raphaël. Il ne les séparait pas. Il fut le premier et longtemps le seul de son siècle à découvrir la fraîche jeunesse et la grandeur heureuse du peintre des Chambres Vaticanes, derrière le brouillard des interprétations fausses, à travers le boursouflé, le style d'opéra, les airs de tête de ses continuateurs prétendus. On sait avec quelle fureur emportée il rectifia plus tard les opinions de M. Thiers qui ne voyait en Raphaël que le peintre des Vierges. Mais Ingres devait d'abord parcourir un long chemin et, pour comprendre pleinement Raphaël, s'assimiler les peintres qui l'ont précédé et formé.

Prix de Rome en 1801, il ne put partir qu'en 1806, lorsque la dotation fut rétablie : il allait faire en Italie un premier séjour de dix-huit années, avant d'y retourner, de 1834 à 1840, comme directeur de l'Académie de



Cliché Heiriels.

Ingres. — Portrait du peintre Granet (1807). (Musée d'Aix.)

France. Sa période d'apprentissage et ses cinq années d'études indépendantes à Paris lui firent connaître et partager les inquiétudes qui agitaient alors quelques jeunes artistes et qui, dès cette date, menaçaient l'école de David. Il consultait alors Dürer, Holbein et Marc-Antoine, et le grand poète de la ligne aimait dans les estampes la pureté colorée d'un dessin

de maître saisie et fixée, d'une taille sévère, par l'outil du graveur. Ses amis, c'étaient Granet, son aîné, peintre, non de héros et de portiques, mais de moines et de monastères, le statuaire Bartolini, dont il fit un si beau portrait (bien gravé par Potrelle), et dont on connaît l'adage : « Chi sa copiare sa fare », — énergique profession de foi naturaliste, qui n'est pas sans doute en contradiction avec l'enseignement de David professeur, recommandant lui aussi, s'il faut en croire Delécluze, la naïveté et la « copie » de la nature, mais directement opposée à l'esthétique idéaliste. Entre 1799 et 1803, Ingres avait également connu la secte des « Primitifs » et son chef, Maurice Quaï, extrême-gauche des antiquisants, dont David subit lui-même l'étrange ascendant. Ils renchérissaient sur l'archaïsme ; pour eux, Périclès était un autre Louis XIV, et son siècle sentait déjà la décadence. En cherchant une antiquité plus « antique » et plus sauvage, douée d'une âpreté simple, expressive et forte, ils avaient le mérite d'échapper à la statuaire gréco-romaine de basse époque, à ses modelés ronds, à sa dramaturgie de rhéteurs.

Tout un ordre de ressources venait en aide à ces confuses volontés d'expressionnisme, un entraînement (presque abstrait et schématique) de la sensibilité par l'étude des étonnantes peintures des vases grecs. Flaxman, on l'a vu, l'avait compris. Il se les était données pour modèles. Il fut l'un des premiers (non le premier) à sentir la poésie du dessin au trait. Les vases antiques, jamais Ingres ne cessera de les aimer, d'en recommander l'analyse. En 1849, il en envoyait vingt-quatre en présent à sa ville natale. Il y voyait la note exquise et dépouillée d'une pureté qui se suffit. Toujours il respecta en Flaxman, illustrateur au trait de l'Iliade et de l'Odyssée (et de la Divine Comédie), l'initiateur de ce retour à la peinture antique, ou plutôt à la grande ligne, après les agréments de métier de l'académisme et les froides rondeurs davidiennes. Dans l'*Apothéose d'Homère,* il lui donna une place de choix, entre l'abbé Barthélemy et Mme Dacier. Ces études et ces sympathies se retrouvent dans les œuvres de sa jeunesse, la *Thétis implorant Jupiter* (1811, Aix), la *Lecture de l'Énéide* exécutée pour la villa Aldobrandini (1812, fragment à Bruxelles), volontaire, rèche, tendue, pareille à quelque peinture de paroi dans une chambre funéraire, mais d'abord l'*Œdipe* (1808, Louvre).

Sans doute l'*Œdipe* est davidien par l'esprit du sujet, par le nu héroïque. C'est une œuvre toute nouvelle par la qualité du dessin. C'est une peinture de vase, c'est une intaille, — et quelque chose de plus. La forme,

d'un jet si pur, qui l'enveloppe nerveusement d'un seul coup, confère à cette grande figure l'autorité d'une « frappe » exceptionnelle, la beauté de la fleur de coin. Le torse athlétique, la jambe droite, d'une fermeté sèche, sertie et soulignée de quelques ombres mordantes, plutôt que modelée, montrent toute l'économie de la manière d'Ingres (avant le moelleux de la *Source*), cet inimitable « dessin peint », sobre et fort. Pein-



Cliché Levy Neurdein.

Ingres. — Roger délivrant Angélique (1819). (Musée du Louvre.)

ture maigre, peinture plate, mais où la suggestion graphique du modelé atteint à sa plus haute puissance. Nous ne sommes plus en présence d'un antique pauvrement interprété, dans la matière cotonneuse de Girodet, par exemple, mais d'un effort pour retendre le style à la dure école de la nature, sous l'inspiration des modèles les plus élégamment concis. A un sot compliment sur l'*Œdipe* Ingres répliquait avec vivacité : « Je n'idéalise pas! » Il était content de la petite figure de passant effrayé, qu'il déclarait « assez poussinesque », ce qui est vrai. Le pâtre, qui fixe le sphinx

et qui lui répond les yeux dans les yeux, tend ses muscles et serre les dents. Cet agile coureur (il en a les jambes), dessiné comme à la pointe dans quelque matière impérissable, est plus violent qu'une figure de vase et qu'une figure de Poussin.

A la même époque, Ingres allait aux primitifs et les étudiait en Italie. On les découvrait alors, et ce sont là les origines du préraphaélisme français. On a vu la force et l'intérêt du mouvement en France. Dès son premier voyage, Ingres en a connu les auteurs. Mais son génie le portait naturellement à retrouver et à aimer, sous l'Italie des collectionneurs et des esthéticiens du XVIIIe siècle, la grande Italie gothique avec ses églises, ses mosaïques, ses fresques. Frappé par ces merveilles, il s'écriait, en songeant à ses maîtres : « Comme ils m'ont trompé ! » A Florence, il étudiait les Masaccio de la chapelle des Brancacci, les Giotto de Santa Croce ; à Pise, le Campo Santo, ce séjour élu de nos préraphaélites, le Campo Santo qui, pendant tout l'été de 1828, devait retenir Orsel et Périn ; à Saint-Dominique de Sienne, la belle fresque du Sodoma, l'*Extase de Sainte Catherine* ; à Rome enfin, les grandes mosaïques basilicales, notamment celle de Sainte-Praxède. Plus tard, il connut les Giotto d'Assise et de Padoue, Saint-Apollinaire de Ravenne, les fresques de Signorelli à Orvieto. Le dernier dessin qu'il ait exécuté, c'est un calque pris sur une gravure d'après le Christ au tombeau de Giotto. Telle est, en dépit des variations de son humeur et de son enseignement, la continuité cachée de son goût. Elle le mène à l'art gothique proprement dit, dont il a senti toute la grandeur, aux reliefs, aux vitraux de notre pays, à Beauvais, à Reims, à Dijon, et même à des formes plus « naïves » et plus anciennes, dans la crypte de Saint-Irénée, à Lyon.

Et pourtant, après 1834, il semble bien qu'il s'en détourne. Parlant de ses élèves, il dit : « Ces messieurs sont à Florence, moi je suis à Rome. Ils étudient le gothique : je le connais, je le déteste. Il n'y a que les Grecs. » C'est qu'il sentait le danger de la *limite*, la copie perpétuelle, le pastiche. Le bloc lyonnais, très compact, très religieux, lui échappe. D'ailleurs les Lyonnais eux-mêmes devaient tenter un compromis gréco-chrétien. Ingres domine ces sortes de malaises. Les primitifs, à ses yeux, étaient moins des maîtres de naïveté et d'effusion que des poètes de la forme expressive. Après les peintures de vases, il les aima, non pour courir d'un archaïsme à l'autre, mais par besoin, si l'on peut dire, par réaction contre les rigueurs d'un style faux et glacé, du dessin le plus inexpressif et le plus morne. Au Campo Santo de Pise, près des Filippo Lippi de Spolète, chez les

Ombriens, chez lesToscans, il sent moins l'ardeur de la foi que l'ardeur de la vie et l'élégante dignité de la forme. Voilà ce qui le distingue d'Overbeck,



Cliché Lévy-Neurdein.

Ingres. — La grande Odalisque, ou l'Odalisque Pourtalès (1814). (Musée du Louvre.)

qui exerça sur les préraphaélites lyonnais un plus despotique empire qu'Ingres lui-même. Notre grand styliste, le futur chef de nos « classi-

ques », même dans le romantisme de sa jeunesse, est un vigoureux naturaliste, un païen. Plus qu'une figure de cratère ou de coupe, plus qu'une Vierge sur fond d'or, un beau modèle, un beau corps de femme l'exaltaient ; il lui est arrivé d'y chercher une sinuosité toscane, un raffinement siennois, l'accent giottesque, mais c'était toujours les yeux fixés sur la nature. Amaury Duval, entrant pour la première fois dans l'atelier, est étonné d'y voir des dessins de vraies mains et de vrais pieds.

Tel est le sens du portrait dans son œuvre, — et il y a là quelque chose d'analogue à ce qui s'est passé pour David. Chaque époque des préférences d'Ingres y laisse de fortes traces, mais le portrait « étrusque » comme le portrait quattrocentiste et le portrait raphaélesque (s'il est permis de durcir à ce point les nuances) traduisent le même souci : tout dire par un dessin qui ne soit pas seulement l'enveloppe inerte de la forme, mais son âme même. C'était courir le danger de se perdre dans une vague « spiritualité », — pour tout autre que cet énergique Français. « Il n'idéalise pas. » Regardons-le, dès ses débuts, en l'an XIII, au moment où triomphent le dessin « épuré », le modelé mou, peindre les portraits des trois Rivière, si nettement *voulus* et si vrais. Aucun effet, une sorte d'ascétisme dans l'exécution, partout égale et même sèche, et même mince, un dessin qui ne se contente pas de respecter le caractère de la forme, mais qui le met en évidence avec une candeur inflexible. Cette jeune fille de l'Empire rejoint les contemporaines de Piero della Francesca. La dame, vaste et familière, a la dignité d'une matrone de Cœré ou de Velletri. Ce souvenir donné à l'étrusque des « barbus », on peut mesurer ce qui sépare de telles œuvres de l'art davidien, même dans le portrait, et tout ce qui annonce, à travers les suggestions des anciens maîtres auxquelles Ingres était peut-être déjà sensible, la hauteur et l'autorité de son style. Jeune et pauvre, à Rome, à Florence, il multiplia les portraits au crayon, qui l'aidaient à vivre, et ces images si fortes des hommes et des femmes de son temps nous livrent l'essence de son génie même. On peut les comparer aux crayons exécutés vers les mêmes années par les Drolling, par les Boilly, souvent vus très juste et même encore agréables à regarder, mais à travers les empâtements d'un modelé trop riche, qui a l'aspect écrasé, gras, compact, d'une lithographie douteuse et qui s'alourdit encore de rehauts blancs. Ingres, d'un crayon fin comme une pointe, ne retient que l'exquis et le décisif, le trait qui signifie, et il le colore à peine, mais à l'endroit qu'il faut, d'une ombre légère. La gravure elle-même ne peut

atteindre à cette qualité : le Tardieu et le Brongniart, gravés par Henriquel Dupont, sont assurément des merveilles d'économie savante, mais ils ont quelque chose de plus onctueux, de moins mordant, ce qui est extraordinaire, si l'on songe que ce sont des eaux-fortes. Vivants, comme jamais portrait ne le fut, vivants, par le respect du caractère, et jusqu'à côtoyer la charge, ces dessins ont la spiritualité mystérieuse des œuvres où la matière ne pèse pas, où elle est réduite à l'ossature, dans la lumière du papier blanc qui nulle part n'est engorgé de ténèbres, spiritualité à laquelle concourt d'ailleurs le parfait accord du style et du procédé. Ces bourgeois, ces mondaines, ces artistes, la tête posée sur un socle de lingerie et de jabots, embusquée sous des capotes, au-dessus d'épaules à spenser et à carrick, appartiennent à la vérité épisodique et familière du temps, comme les vastes bonshommes de Daumier, et ils appartiennent aussi à la paix des régions supérieures, à une immortelle pureté, par le privilège de l'art, à la fois dur et léger, qui les transfigure. Ces admirables épures d'âmes ne sont pas moins complètes que les portraits peints au cours de cette grande période romaine. Ceux-ci sont eux-mêmes comme des dessins plus amples, colorés avec une force simple, sans recherche d'enveloppe, avec le minimum de matière périssable, huile ou pâte ; la chair n'y est que le contenu indifférent de la forme. C'est par la forme que les vivants sont des individus, et non un pêle-mêle d'êtres identiques. C'est à la forme encore qu'Ingres demandera plus tard le secret d'une harmonie plus onduleuse et plus étoffée. Mais même lorsqu'il aura enrichi et assoupli ses modelés, à l'époque du portrait de Mme d'Haussonville (1845), par exemple, il restera fidèle à cette interprétation de la vie. La *Belle Zélie* (1806, Rouen), avec sa tête ronde de petite fille aux grands yeux, ses accroche-cœur savants, ses lèvres puérilement entr'ouvertes, est d'une déconcertante intensité physionomique. *Madame Devauçay* (1807, Chantilly), par la concentration des moyens, par une sorte d'harmonie sèche, par un dessin aigu, par les à-plat du ton, révèle l'accord profond du génie d'Ingres et des maîtres du Quattrocento. Les portraits de *M. Cordier* et de *M. Bochet* (1811, Louvre) sont un peu postérieurs. *Granet* (1807, Aix) et *Madame de Senonnes* (1814, Nantes) représentent probablement la plénitude de cet art. La bella Transtévérine épanouie, à l'ovale allongé, aux épaules tombantes, suavement indifférente, dans le faste charmant d'une robe de velours rouge éclairée d'une transparente guimpe et d'une ruche de dentelles, se penche avec une lassitude royale. Granet, fier et cordial, a quelque

chose d'un fin paysan de Provence et de beaux yeux intelligents de peintre, qui regardent droit. La cape aux épaules, il se tient devant un paysage de Rome, le milieu favori de son art. Ce qu'il y avait de voulu dans le portrait de Mme Devauçay ne se sent plus, mais au contraire une maturité, une largeur, une unité qui, dans le portrait de Mme de Sénonnes, font plus penser à l'exemple de Raphaël qu'à l'influence de ses prédécesseurs. Les Rivière, la Belle Zélie trahissent le dépouillé de l'abstraction, attestent l'effort. Ici rien de semblable. La poésie de la forme s'établit sur la richesse de la vie.

Elle n'est pas exclusive de la poésie du ton. Dans le Granet, la qualité des gris et la fraîcheur du paysage; dans le portrait de Mme de Sénonnes, une harmonie veloutée d'intérieur où retentissent avec douceur les notes chaleureuses de la robe rouge et de l'écharpe jaune le montrent assez. Mais la couleur est subordonnée, elle n'amalgame pas. Elle est riche et solide, tantôt fine, tantôt nourrie et presque saturée, — et il arrivera plus tard qu'elle tourne à l'acide, jamais au morne et au terreux, comme parfois chez les disciples. Ingres est, dans une certaine mesure, un coloriste, mais comme ces écrivains qui demandent plus au verbe qu'à l'adjectif. L'époque où il « pense aux Vénitiens », avec une inquiétude de grand artiste qui se juge incomplet, est celle où il exécute ses tableaux d'histoire anecdotique, *Don Pèdre de Tolède et Henri IV* (1814), *Le duc d'Albe à Sainte-Gudule* (1815), *L'Arétin et l'envoyé de Charles-Quint* (1816). C'est dans sa *Chapelle Sixtine* (1814, Louvre) que ce souci se fait le plus clairement sentir par une vivacité de touche tout à fait exceptionnelle, par l'éclat du ton, par la diversité raffinée et par l'accord des beaux rouges. *Les Fiançailles de Raphaël* (1813), *Raphaël et la Fornarina* (1814) sont une sorte d'hommage en petit au maître qui devait plus tard dominer la pensée d'Ingres. La *Françoise de Rimini* et l'*Andromède* (ou plutôt, pour lui rendre son vrai nom, l'*Angélique*) du Salon de 1819 (Louvre), ainsi que l'*Entrée de Charles V à Paris*, louée par les contemporains comme une « page de missel » (1822), appartiennent à la veine quattrocentiste ou, si l'on veut, « gothique ». La plupart de ces œuvres sont assez équivoques de tendance, Ingres oscille entre la vogue et son propre génie, aussi opposé que possible au genre troubadour. Mais il y a beaucoup de charme dans l'*Angélique*. Roger tient sa lance des deux mains comme un saint Georges du Quattrocento, dont il a le style. La captive nue, si subtilement femme, dans sa pose un peu cherchée qui l'offre et qui la dérobe en même temps, se place entre la *Vénus anadyo-*

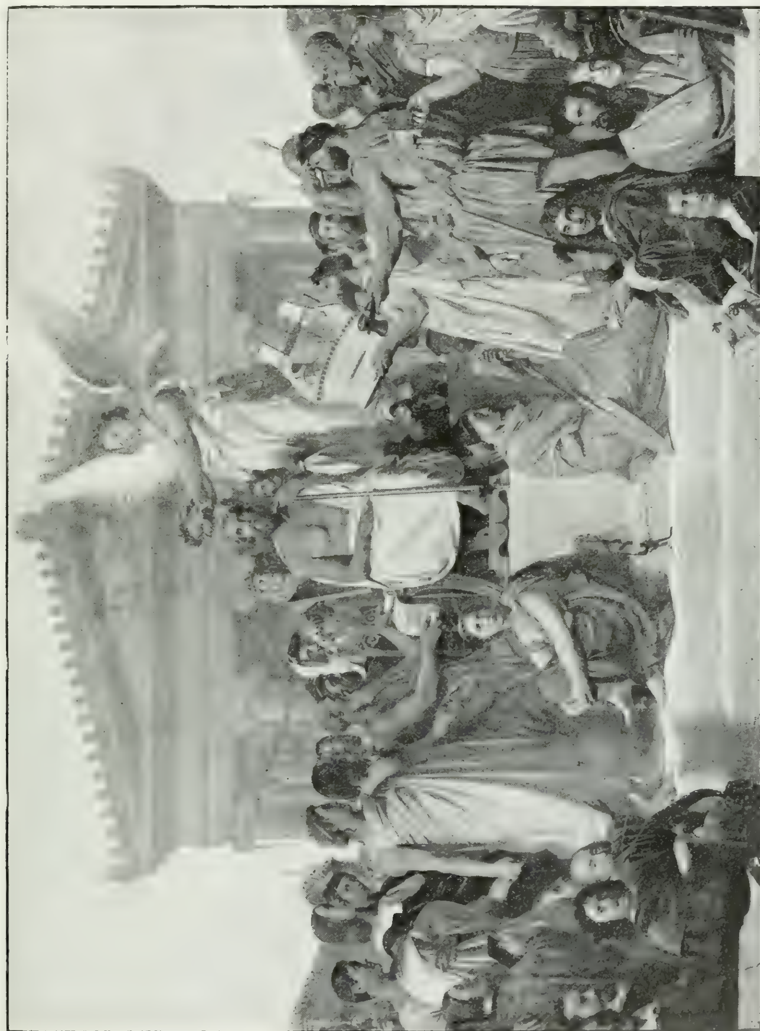
mène esquissée en 1807, qui annonce la *Source*, et la *Baigneuse* de 1826. Mieux que l'*Odalisque*, elle laisse déjà deviner les voluptés de l'étrange et admirable *Bain Turc*. Son maniérisme même trahit une élégante sensualité.

La femme d'Ingres, le nu glorieux, est peut-être de toutes ses créations celle où sa naturelle noblesse s'associe avec le plus de bonheur à son sentiment de la vie. Dans l'*Odalisque* au dos long, aux bras minces, on voit encore la contrainte, l'effort, la stylisation plus que le style. Et puis la forme se libère, la femme paraît dans sa majesté. Elle sort des mains de l'artiste, comme l'Anadyomène s'élève au-dessus des flots. Elle appartient à la fois à l'existence des mortels et à l'harmonie éternelle. De sa beauté il avait le respect et l'amour, il l'entourait d'égards tendres, s'appliquant à reconduire jusqu'à la porte de l'atelier, saluant avec une charmante courtoisie de maître et de père la jeune fille qui venait de poser pour lui. La femme rayonne sur la maturité de son génie, sur son âge royal, auquel elle communique de la douceur. Il la chérit moins pour la qualité de sa chair, pour l'éclat de son épiderme, pour l'argile idéale qu'ont chantée les poètes et qui a tenté d'autres peintres, comme la pulpe d'un fruit, que parce que son corps est un rythme vivant. Il veut l'enveloppe par la forme, plus que l'enveloppe par le modelé. Même quand il la peint vêtue, il étudie d'abord la poésie du nu. Le dessin pour la *Fornarina* (Lyon) en est, entre autres, la preuve. Sous le romantisme du tableau de genre, il installe l'ample et riche matière de la vie. L'*Angélique* de 1819 est exquise par la délicate plénitude d'un épanouissement de vierge. Peu à peu la forme s'étoffe, et le modelé, sans s'arrondir, se nourrit. Sensible dans ses commencements au jet d'une ligne élégante, Ingres le devient de plus en plus à l'harmonie de courbes sinueuses qu'unifie l'ondulation paisible d'un corps parfait. On s'en rend compte dans l'*Age d'or*, et l'on peut croire que la plastique du maître a conquis son équilibre avec la *Source* : elle s'enrichit d'une note de plus avec le *Bain Turc*, où il faut voir, non le délire d'un aède vieilli, mais un retour éperdu aux magnificences de la jeunesse, une âcreté de poésie physique telle que le romantisme n'en a jamais connu de semblable. La hantise du harem s'y satisfait avec une sorte de fièvre, toute convention s'évanouit. A côté des captives et des chevaleresques rêveuses de Chassériau, voici des êtres d'une animalité indolente, une audace d'abondance et de trop-plein qui déconcerte, des types tour à tour mélancoliquement suaves ou d'une sensualité

toute charnelle. Ainsi s'exprime à la fin de ses jours, comme dans une confidentielle page, le « gothique » des premières figures nues, le romanesque de l'*Angélique*, après avoir, comme chef d'atelier, instauré le culte tyrannique de Raphaël. Plus que par toute discipline extérieure, sans doute, il y fut amené par l'adoration des formes vivantes, et c'est ce qu'il y a de constant dans son art.

Par là, par ce respect de la vie, autant que par son besoin d'archaïsme, ses à-plat, sa pauvreté raffinée, autant que par le choix des sujets de sa première manière, ses tentatives de coloriste, Ingres est d'accord avec le génie de son époque. Il est vrai qu'il rêva toujours d'atteindre au calme des régions supérieures, à une paix divine : même quand il y parvint, il restait toujours en lui une poésie toute de nous, d'énergiques tressaillements d'humanité. Au Salon de 1827, les romantiques purent reconnaître et saluer dans l'*Apothéose d'Homère* (Louvre) un art qui leur appartenait encore. Ils y voyaient refleurir le secret des harmonies expressives et tranquilles, les bleus, les roses, les verts, les jaunes légers des vieilles fresques italiennes. Aujourd'hui, dans cette tumultueuse Salle des États, qui est comme la galerie des batailles de la peinture moderne, non loin du *Sardanapale* et de l'*Entrée des Croisés à Constantinople*, elle semble reculer à nos yeux dans les lointains du passé. Cet ordre dorique, ces acrotères, cet éther élyséen, froidement lumineux, ce vieillard déifié sur un socle de marbre, ces groupes qui se distribuent avec une symétrie solennelle, tout appartient à l'Olympe des hautes pensées que ne viennent jamais troubler les agitations d'en bas. Parmi la fumée des bûchers, au-dessus des massacres et des orages, des noirceurs, des lividités et des détonations de la peinture romantique, elle fait régner le silence et la paix. Le génie de l'ordre y réside avec souveraineté. On souhaiterait presque la voir au milieu des pompes et des solennités de la peinture de l'Empire. Mais c'est une illusion. Toutes ces figures si calmes, et même celle d'Homère, celle de l'admirable muse qui le couronne, et surtout enfin celles de ses deux filles immortelles, l'Iliade et l'Odyssée, appartiennent à la vie, et non au musée des dieux morts. Ingres affirme dans l'*Apothéose* son autorité à la fois ardente et sereine. Il n'est pas une figure de l'école de David qui ait l'accent idéal et vrai de cette Odyssée rêveuse, les doigts appuyés contre la joue, et qui se souvient (plus familière, plus sensible, dans la belle étude de Lyon), ou la puissance, l'espèce de rudesse auguste de la guerrière, sa sœur.

Trois ans plus tôt, le *Vœu de Louis XIII* (1824, cathédrale de Montauban) avait montré, au-dessus d'une magistrale figure de Louis XIII agenouillé dans sa pourpre royale, peinte avec le sentiment austère des



Cliché Lévy Neurdein.

Ingres. — L'apothéose d'Homère (1827). (Musée du Louvre.)

grands portraits français du XVIIe siècle, et qui fait songer aussi aux donataires des triptyques, une Vierge évidemment raphaélesque, ample, solide, romaine jusqu'au pastiche. Une pareille fidélité de transcription pouvait alors passer pour audacieuse et nouvelle, et j'ai dit quel genre de profit la jeunesse d'Ingres en devait tirer. Devenu chef

d'atelier, amené à formuler une doctrine, et même, autant que le lui permettait l'ascendant de sa propre nature, à s'y conformer quelquefois, mais d'une manière étroite et qui, dès 1824, sent le simili, il fit du culte exclusif de Raphaël une citadelle d'où il tonnait contre les excès des peintres autrement doués que lui. Il se sépara du romantisme comme il s'était séparé de David.

CHAPITRE III

EUGÈNE DELACROIX

L'œuvre d'Eugène Delacroix développe le magnifique accord d'une grande âme et d'un beau génie. Le romantisme trouve en lui l'interprète de ses songes sublimes, qu'il arrache à l'incertitude des moyens, et le révélateur technique qui lui manquait. Delacroix est de l'ordre des grands poètes de l'homme, et au nombre de ces peintres qui font leur siècle, qui lui donnent leur ton, leurs ressources, leurs puissantes vertus. Géricault lui-même, malgré sa largeur et sa fougue, sombre parfois dans des équivoques fumeuses. Et puis la mort l'a pris trop tôt. C'est un de ces annonciateurs qui semblent devancer précipitamment la rapidité de leur carrière, mais que leur destinée interrompt, la bouche encore pleine de cris. Delacroix, comme Géricault, a la jeunesse héroïque, mais il eut la longueur de la vie, une ample carrière, et aussi un cœur plus profond, de plus vastes richesses. Dès 1822, l'école française trouve en lui ce qu'avait commencé de lui porter la *Méduse*, ce qu'elle cherchait tour à tour dans le style tendu des « gothiques » et dans les décombres de l'héritage de Gros, — une manière de peindre conforme à la vivacité des passions, à l'idée nouvelle que l'on se fait de l'homme, à la poésie des milieux. Coloriste, non seulement de l'effet, comme Géricault en 1819, mais du ton, il est aussi grand dessinateur. Ingres a la stabilité et l'harmonie, Delacroix a la passion et le mouvement ; tout tressaille en lui ; même immobiles, ses figures sont possédées par la vie. On ne peut pas supposer le romantisme sans Delacroix ; il n'en est pas l'ornement, mais l'âme même. Hugo et lui ont donné un corps, chaleur, couleur, animation, aux beaux songes errants qui hantaient les hommes jeunes. Le XIX[e] siècle, dans ses bouillonnements, ne pouvait se satisfaire ni de la langue de Delille ni de celle de David. Ingres lui a rendu la qualité expressive de la forme. Delacroix a créé ou retrouvé les valeurs nouvelles de la peinture.

Sa vie, peu chargée d'événements, se replie étroitement sur ses œuvres. En elles il concentre toute l'ardeur de ses pensées. Jamais on ne s'est moins déployé, jamais on ne s'est moins abandonné à des harangues. Il se suffisait, non par sécheresse ou par vocation ascétique, mais par abondance de la personnalité. Il était doué de ce *pluriel intérieur* dont parle Novalis, et ses dialogues avec lui-même, nous les avons dans son *Journal*, égal aux confidences des plus hauts génies de son art. Il ne forme pas d'élèves. Il n'a pas d'atelier. Sa bataille est en lui, et non sur la place publique. Mais ce n'est pas non plus un misanthrope. Il a le culte des nobles amitiés : celle qui l'unit à Géricault eut, avec le génie de Gros, plus d'empire sur ses débuts que les leçons de Guérin, d'ailleurs non négligeables. Il est du monde où on le recherche, où il est aimé. Il y porte une politesse exquise, des goûts éclairés, une fierté de caractère qui le maintient à son plan, — non de gentleman seulement, mais de seigneur. Né en 1799, beaucoup plus jeune qu'Ingres, que Scheffer, et un peu plus que Delaroche, c'était le fils d'un homme de mérite, ministre du Directoire et préfet de l'Empire. Dans la société de la Restauration et de la monarchie de Juillet, chez Berryer, chez Mme Jaubert, chez la princesse Belgiojoso, chez son ami de Mornay, il se trouve parmi ses pairs. Plus que les mémoires laissés par les contemporains, où la vie a quelque chose de jauni et d'effacé, ses lettres, son *Journal* révèlent la beauté d'une intelligence qui, parmi les exemples immortels de l'art, ne se refuse à rien, ne se limite à aucun parti-pris, bannit les dogmes et les programmes, pénètre et comprend tous les maîtres. Les pages qu'il a écrites sur Raphaël, si lumineuses, si fermes, en sont, avec beaucoup d'autres, la preuve éclatante. Delacroix honore, non seulement l'histoire de la peinture, mais celle de l'esprit français. Nul ne porta plus que lui, dans l'ordre de sa vie, ce trait des hommes et des époques de choix, — la qualité. Admirable équilibre! Il est possédé par son œuvre sans en être obsédé. Elle s'est développée avec une harmonie souveraine et, tandis qu'elle déchaînait des batailles, son génie les dominait avec intrépidité.

Définitions provisoires du romantisme. Le péril idéaliste. — Suivre sa carrière, c'est parcourir un des cycles les plus amples de fictions pittoresques qui aient paru depuis Tintoret et Rubens. C'est voir le romantisme français prendre corps, s'affirmer avec tous ses dons, par l'ascendant d'un génie novateur. Si l'on confronte le maître avec les peintres qui ont pressenti et peut-être tenté cette renaissance en même temps que lui, on voit

qu'aucun d'eux n'en était impatient dans son cœur et qu'ils ont plutôt obéi à la vogue, à un courant qui se dessinait déjà depuis les peintres troubadours et qui n'avait encore rien donné de grand. Delacroix n'a pas le goût du romantisme, il en a l'instinct, il crée spontanément une langue, des modes pour ses chants. Longtemps on se traîne dans les intentions, les aspirations, les sujets, c'est-à-dire l'élément fragile et superficiel de la peinture, et l'on finit par aboutir à l'éclectisme. Dès son début, en 1822,



Cliché Bulloz.

Sigalon. — La jeune courtisane (1822). (Musée du Louvre.)

Delacroix plonge dans l'ombre ces incertitudes et ces commencements. Les Salons de la Restauration, où nous sommes tentés de multiplier les œuvres héroïques et les jeunes promesses, lui appartiennent presque en entier. Ils montrent en réalité la confusion des procédés et ce qu'il y a de mince encore et d'hésitant dans les audaces des autres peintres. Le romantisme ne s'épanouit pas en Delacroix, picturalement il date de lui.

Le public en étendait la définition à ce qui le scandalisait comme à ce qui pouvait flatter ses goûts de nouveauté. Romantique, tout ce qui s'opposait à David par quelque chaleur, par quelque accent de liberté.

Romantique, Sigalon (1788-1837), avec la *Jeune courtisane* (1822, Louvre), œuvre charmante, sortie des Vénitiens du musée et de Valentin, avec *Locuste essayant des poisons* (1824, Nîmes), avec *Athalie faisant égorger les enfants royaux* (1827, Nantes). Sigalon inquiet, ardent et pauvre, découragé par ses échecs après son premier succès, plongé par M. Thiers dans des besognes de copiste (le *Jugement Dernier* de Michel-Ange, École des Beaux-Arts). Romantique, Schnetz (1786-1870), par l'anecdote dramatique, par la peinture des grands hommes face à face avec le démon de leur destin, par les haillons pittoresques, méthodiquement exploités, d'une Italie de bohémiens et de brigands (*Bohémienne prédisant l'avenir à Sixte-Quint*, 1824, Louvre). Romantique, Léopold Robert (1794-1835), par une aventureuse vie que termine prématurément le drame de l'amour impossible, par ses pâtres, ses moines, ses pèlerins, ses bandits, ses moissonneurs et ses tarentelles, malgré la couleur d'image, l'exécution monotone, la noble fadeur des types (l'*Improvisateur napolitain*, 1824; la *Madone de l'Arc*, 1827, Louvre). Romantique, Bouchot (1800-1842), mélange de Lethière et de modernisme (*Bacchus et Erigone*, 1827), et qui peindra plus tard d'adroits tableaux d'histoire. Romantique, Heim (1787-1865), froid élève de Vincent dans ses grandes compositions et dans ses plafonds du Louvre, mais spirituel, vivant, chaleureux dans les ombres, avec cette jolie toile anecdotique, *Charles X distribuant les récompenses aux artistes au Salon de 1824* (1827, Louvre), dont il retrouvera l'accent ingénieux et l'agrément de facture dans *Une lecture d'Andrieux à la Comédie-Française* (1845, Versailles). Romantiques, Paul Delaroche, Ary Scheffer. Romantique enfin, par l'éclat, l'air de jeunesse, Eugène Devéria (1805-1865), dont l'amusante *Naissance de Henri IV* (1827, Louvre), encombrée, chaude de ton, facilement écrite, mais mince, annonce un peintre doué, par un succès sans lendemain, et, de fait, inaugure en grand et en coloré, la série des frontispices.

Scheffer et Delaroche sont de curieux exemples de ce demi-romantisme qui n'aboutit pas, faute de vigueur, faute de poésie dans les moyens, et surtout par excès de littérature. On sent en eux une inspiration qui ne trouve pas sa forme, qui ne domine pas son texte et qui finit par s'y éteindre. De ces deux modérés de la révolution, l'un était parti avec de la fougue et des dons : plus tard, on dirait qu'il s'applique à les user, à les exténuer, dans une perpétuelle tension mystique, avec une ardeur d'idéalité qui le condamne en fin de compte à peiner sur ces impossibilités picturales, l'extase, l'effusion, la vie en Dieu. L'autre n'est pas mys-

tique, il s'est donné aux grandes évocations de l'histoire, qu'il a peintes quelquefois avec un sentiment fort. Mais un intellectualisme médiocre et compliqué le subjugue. Il donne à la bourgeoisie censitaire, dont il est



Cliché Bulloz.

Léopold Robert. — Scène à Capri. (Musée de Neuchâtel.)

l'idole, le plaisir d'entrer en confidence dans les plus secrètes réflexions de Cromwell. Il n'exalte jamais, il attendrit, il fait « penser ». Il part d'une méditation pascalienne pour l'écrire dans le style de M. de Barante.

Le premier est sympathique, surtout par les excès et les défauts de sa première manière. Ary Scheffer, Hollandais d'Utrecht (1785-1858), a

l'âme élevée, une imagination rêveuse, plutôt que forte. Il suit Delacroix pas à pas, depuis l'atelier Guérin, et il n'est pas le seul, mais le plus caractéristique de ces demi-tempéraments peu solides. Il a commencé par le genre troubadour, affadi de sentimentalité pittoresque. En 1827, il a son *Massacre de Scio*, avec les *Femmes Souliotes* (Louvre), bien composées, et d'une tragique chaleur de ton, encore plus ardentes dans l'esquisse, dont il n'a pas su conserver l'emportement. En 1835, il expose à son tour un Dante et un Virgile, d'un style de têtes d'expression, dans un coin de sa *Françoise de Rimini*, assez belle de mouvement, et d'une coulante élégance romantique. Il erre dans le moyen âge à la suite de Berlichingen (*Le Larmoyeur*, 1834, Rotterdam), il s'enlise dans des bistres fumeux et, de la romance de Marguerite, passe à une élévation sur les mystères, assez prenante d'intention et d'austérité, mais bien médiocrement peinte, *Sainte Monique et saint Augustin* (1846, Louvre).

Delaroche (1797-1855) est plus pondéré, plus historien, et aussi plus habile homme. Mais il est tenté lui aussi par l'indéchiffrable, dans la mesure où l'indéchiffrable plaît. L'année du *Sardanapale*, il expose la *Mort d'Élisabeth d'Angleterre* (1827, Louvre), œuvre savante, très tendue, très écrite, modèle de ces tableaux d'histoire qui font sensation par un artifice d'intensité dans l'expression pensée, et qui ont passé avec la mode des narrations historiques et du style à considérations. Un trop grand nombre de figures insignifiantes, mais l'une, Élisabeth, couchée à terre, caduque et royale, très saisissante. Tout le défaut de ces sortes d'œuvres, c'est que l'intérêt psychologique y dépasse de beaucoup l'intérêt de l'art. Cette veine de son premier grand succès, Delaroche devait l'exploiter méthodiquement à chaque Salon, par une longue série de supplices et de victimes, Charles Ier, les Enfants d'Édouard, Jane Grey, où il apparaît comme le Casimir Delavigne de la peinture. Mais il y a une haute probité dans la décoration de l'Hémicycle de l'École des Beaux-Arts, où ne manque que le génie d'Ingres. Gendre d'Horace Vernet, populaire, honoré, Delaroche à la fin de sa carrière se dépouilla de ses dernières adresses de peintre pour se confiner, à son tour, dans un mysticisme de bonne tenue, moins ardent, moins rêveur que celui de Scheffer.

Telle devait être la conclusion de ces carrières qui appartiennent autant et plus à l'histoire des mœurs et à l'histoire du sentiment qu'à celle de la peinture, dont le démon les traversa rarement. Tels sont les

honorables artistes qui, aux Salons de 1822, de 1824 et de 1827, se partagent la faveur ou le scandale, par la recherche des sujets et par l'habileté des intentions, tandis qu'Eugène Delacroix impose à l'attention de tous, et même de ses adversaires, un art énergique et nouveau dans sa



Cliché Archives photo.

Ary Scheffer. — Portrait de Mlle de Fauveau. (Musée du Louvre.)

matière et dans sa trame, par l'autorité des dons, par la qualité d'une grande âme.

Le génie de Delacroix. — L'inspiration lui vint toujours des sommets. Toujours il a pensé avec hauteur. Il ne croyait pas aux genres nobles : mais la noblesse lui était spontanée et familière, et il ne pouvait en déchoir.

Il ne la faisait pas résider dans la sérénité. Son idéalisme n'aspirait pas à la paix. La grandeur de l'homme ne consistait pas pour lui dans un sentiment romanesque du malheur, mais dans l'ardeur des passions et l'acharnement des combats. Il lui était un grand sujet de rêveries et de fictions, par l'énigme de sa destinée, par la fatalité qui le poursuit, mais surtout parce qu'il lutte, parce qu'il se débat et cherche, à travers les misères de la vie, quelque revanche auguste. Les naufragés de Géricault eux aussi portent en eux une violence héroïque, mais non pas une belle obsession. Que sont-ils, sinon des matelots nus, victimes d'un épouvantable fait-divers? Même quand il revient au paganisme, Delacroix ne saurait y faire régner la froide paix des tombeaux, et l'homme d'autrefois est dévoré de la même flamme que l'homme moderne. Comme le Tasse persécuté, enfermé dans la maison des fous, Ovide, banni chez les Scythes, est grand parce qu'il pleure et plus grand parce qu'il chante. Marc-Aurèle, ce perpétuel soldat, toujours prêt à l'alarme des frontières, et si loin de la paix du cœur, meurt épuisé sur sa couchette de légionnaire, et de sa mort même il essaie de faire un exemple pour le monstre Commode. Trajan exerce sa justice et répand ses bienfaits, non du haut de la chaise curule, mais à cheval, sur une bête qui se cabre et qu'il dompte, comme il se dompte lui-même. Si Delacroix aima le moyen âge, ce ne fut pas par un goût futile de l'accessoire et du costume, comme Richard ou Revoil, ces antiquaires sans goût, mais parce qu'il voyait s'y mouvoir avec ampleur, à travers le désordre des lois, des hommes de haute taille, hantés de quelque rêve sublime ou d'illustres malheurs. L'Orient l'a pris, moins par la pénétrante sensualité du harem que par la liberté sauvage, par les défis de cavaliers, par les grandeurs d'un empire mort, par une noblesse d'attitude où il a cru voir revivre, il nous le dit, toute la dignité des cités antiques. Il est saisi par ce qu'il y a d'exaltant dans la vie française du siècle, la Révolution bondissant sur un tas de pavés, entraînant le peuple derrière elle. Géricault eût peint le choléra de 1832 : Delacroix a dressé la *Liberté sur les barricades*, comme Goya a commémoré le *Dos de mayo*.

L'accent héroïque n'est pas seulement chez lui le propre de l'homme, mais de la bête même. Il a, comme tous ceux qui tiennent plus ou moins à Gros, aimé les beaux chevaux, — mais ils l'intéressaient par le feu d'une spiritualité obscure, par la chaleur des passions. A d'autres les charges de cavalerie lourde et les ruades de percherons épiques. Le cheval de Delacroix tient du griffon. Nul n'a 'peint comme

lui les bêtes arabes, pas même Fromentin, trop fin dessinateur, trop savant dans les gris. Mais les fauves des solitudes ont eu plus de part à ses songes. Ses dessins, ses lithographies, ses eaux-fortes en font foi, peut-être plus encore que sa peinture, comme si l'énergie concen-



Cliché Alinari.

Paul Delaroche. — Mort d'Elisabeth, reine d'Angleterre (1827). (Musée du Louvre.)

trée du blanc et du noir lui avait paru plus conforme à leur bestialité sauvage. De leurs caprices, de leurs instincts et même de leur indolence il a extrait un drame inédit et terrible. La souplesse des reins élastiques, la détente des pattes, le rictus effrayant qui découvre les crocs, la flamme des regards étaient à ses yeux un signe de plus de l'ardeur secrète qui possède l'univers, il y discernait une âme captive

enfoncée dans la matière, la manœuvrant avec une méchanceté inouïe.

Cette poésie brûlante inspire son interprétation de la nature et de l'histoire, elle a dicté le choix même des compagnons qu'il s'est donnés, Dante, Shakespeare, Le Tasse, Gœthe, Byron. On voit par là non seulement combien il se sépare des troubadours, mais qu'il n'est pas du même ordre. Entre le style Clotilde de Surville et lui, il y a la même différence qu'entre Millevoye et Chateaubriand. Ces sympathiques petits peintres démodés, d'ailleurs pauvrement doués, couraient à l'anecdote et à la vignette, aux épisodes populaires de l'histoire de nos rois, aux aventures des amants célèbres, aux « morts » des souverains et des fameux capitaines, et ils aimaient à représenter les grands hommes par leurs côtés domestiques et bourgeois. Bonington lui-même n'y échappe pas, et beaucoup de romantiques après lui. Delacroix a toujours vu l'homme en grand, — et non pas grand constamment par le malheur, mais grand par l'héroïsme : le peuple de Juillet; par le détachement : Sardanapale; par la sagesse douloureuse : Marc-Aurèle; par la majesté de l'Empire : Trajan; par l'aventure : les Croisés; par la constance : Berlichingen ; par la passion de savoir : Faust; par l'insolence et le dédain : Don Juan; grand dans le doute même et l'incertitude : Hamlet. Il a ouvert Dante, non pour y écouter le chant douloureux et délicieux de Paolo et de Francesca, mais pour le dresser, poète épouvanté de son œuvre, en pleine tempête du Cocyte, aux côtés du sombre Virgile médiéval. La mesure et la règle de ses amitiés spirituelles, c'est le sentiment du mystère de l'homme, joint à la poésie des vies sublimes. Il y a chez Delacroix quelque chose d'infiniment plus haut que l' « inspiration littéraire », terme qui peut convenir à d'agréables vignettistes contemporains. Ses préférences de lettré étaient plus larges et plus compréhensives que ses exigences de poète : les unes étaient le fruit de son éducation; le délicat, l'homme du monde accompli chérissait les poètes latins, Racine et Mozart ; les autres venaient du profond de son génie et tenaient à ses affinités. Comme créateur, son instinct le menait dans des régions plus hérissées que son dilettantisme. Il y retrouvait une humanité palpitante, il s'y abreuvait d'émotions. Et partout où il percevait quelque écho de ces sublimités, même dénaturé par un talent médiocre, il en faisait son bien, il était tenté de lui donner plus d'ampleur et de sonorité. Même chez des romanciers de second ordre, un mot, une scène, une suggestion lui étaient matière à invention personnelle. « Rien n'est plus exaltant, disait-il, qu'une mauvaise estampe sur un beau sujet. » Et ce qu'il voyait dans un « sujet »,

ce qu'il retenait de ses lectures, de son commerce d'esprit avec les poètes de la noblesse, des combats et des malheurs de l'homme, ce n'était



Cliché Archives photo.

Delacroix. — Dante et Virgile aux Enfers (1822). (Musée du Louvre.)

pas l'occasion d'une littéralité d'illustrateur, mais un large et fulgurant appel à ses propres dons, à sa poésie propre, — une poésie de peintre.

Du grand peintre il a les privilèges royaux, la prodigalité d'abord, le don de créer des types, l'ampleur des compositions étoffées, où la foule

n'est jamais que s'il le veut bousculade et encombrement; la richesse d'une matière qui n'est ni obsédante, comme chez les beaux maçons de la peinture, ni adroitement volatilisée, comme chez les prestidigitateurs de la virtuosité; l'éclat et la profondeur du ton, non pas perpétuellement doré d'un rayon de musée ou marbré d'équivoques recherches, mais frais, clair et vibrant; une touche pleine de variété qui met de l'air et de la vie dans l'univers compact qui fut celui des peintres pendant un demi-siècle. Il ne décompose pas le monde des choses visibles en deux ordres qui se superposent, l'ordre du dessin et l'ordre de la couleur, ils se mêlent, ils se pénètrent l'un l'autre. Chez lui, comme chez les grands musiciens, il n'y a pas divorce entre la sonorité et les rapports abstraits des nombres. La passion qui emporte les formes des êtres vivants détermine du même coup leur projection dans l'espace et leur tache colorée. Les rapports des tons constituent eux aussi un modelé.

Il a laissé un nombre considérable de très beaux dessins, dispersés à la vente de son atelier, et qui nous permettent de saisir quelque chose de l'économie de son art. Il faut les prendre, non comme le chapitre de la scolarité et de la préparation, mais comme une prise de possession abrégée du tout. Il a dessiné à la mine de plomb, à la plume, au lavis. Ses admirables carnets de voyage sont touchés de notations à l'aquarelle d'une vivacité et d'une alacrité charmantes : alors il ne se contente plus de l'armature squelettique à laquelle se limite forcément la pointe d'acier ou de plombagine, la tache lui paraît seule capable de fixer l'intensité de la suggestion. Mais, même lorsqu'il griffe le papier d'une plume mordante ou l'effleure du bout d'un pinceau, son dessin a la couleur et l'autorité d'une vie fiévreuse. Tantôt il enveloppe les formes d'un circuit multiplié, avec de nerveux repentirs, des reprises d'accent, des pleins écrasés et profonds, tantôt il les circonvient d'un seul paraphe, qui semble, non la carcasse d'une chose morte, mais la trace même qu'a pu laisser dans l'espace un être qui vit et comme l'ombre de son déplacement. L'épure d'Ingres concentre toutes les puissances cachées et tout le caractère visible, les notes de Delacroix essaient de les saisir au moment même de leurs plus furieuses détentes, dans leurs secousses, dans leurs saccades, dans leurs affaissements. Que l'on ne croie pas à l'improvisation frénétique d'un possédé. Nul ne fut jamais plus attentif aux dessous des forces en mouvement. Sur tel de ces minces feuillets cachetés des initiales E. D., on voit au recto quelque étude de tigre prêt à bondir, tracée avec l'éner-

gique sobriété d'un pinceau japonais, et au verso une patiente analyse anatomique digne d'un maître de la Renaissance.

Le mouvement est l'arabesque de la passion. La couleur en est l'harmonie profonde. Delacroix ne s'y abandonne pas comme à une ivresse, il lui confère une signification nouvelle, il l'orchestre pour des accords qui, des yeux, pénètrent en nous jusqu'aux profondeurs. Rubens est une sorte de colossal peintre de fleurs fraîches, de fruits ardents, de bêtes de la mer, encore toutes mouillées; un sang clair court dans les dessous



Cliché Bulloz.

Delacroix. — Odalisque couchée (1827). (Musée de Lyon.)

des chairs, affleure en rouge aux narines, aux paupières, aux bouches et jusqu'au tendre épiderme des doigts; son métier a le fluide et l'humide d'une grande aquarelle à l'huile peinte dans les paysages du paradis terrestre La vie des évidences le transporte et lui suffit. L'accord triomphal des rouges et des jaunes, sur une trame légère de gris transparents, où jouent des roses lavés, des bruns chauds, plus jaunes que bruns et plus gris que jaunes, des bleus et des verts de mer, est un hymne à la joie physique, dans ce qu'elle a de sain et de vif. Les coloristes de Venise ont la chaleur et la volupté de ton des après-midi d'été de leur patrie, une allégresse paisible de palette qui, tantôt dans l'or des jaunes, tantôt dans l'argent des gris fins et solides, caresse les plus luxueuses surfaces

de chair, de marbre, de soie et de ciel. Le *Saint Marc* du Tintoret est velouté, caressant et fourni : la lumière dont il est baigné par grandes alternatives douces est généreuse et tranquille, comme celle qui s'intercale sous les colonnades, sur la pierre chaude des degrés. Les déités qu'il a peintes pour la salle de l'Anti-Collège ont quelque chose de laiteux, de lunaire et de serein. Watteau le premier nous fit connaître des



Cliché Alinari.

Delacroix. — Les Femmes d'Alger (1834). (Musée du Louvre.)

au-delà délicieux de palette et, dans une matière flamande, la note à la fois transparente et trouble de tons riches, assourdis, glacés d'or, et cette nouveauté si belle, les grands blancs mélancoliques du *Gilles*. On peut récapituler tout ce que Delacroix doit à l'étude des maîtres, il est un coloriste inédit, il donne à la couleur une autorité, un mystère qui lui appartiennent en propre. Soit qu'il invente des harmonies étranges, par l'équivoque et par le rompu du ton, — les ardentes rousseurs et les pestilences de la *Barque de Dante*, le contraste de la décomposition et des chamarrures des *Massacres de Scio*, — soit qu'il fleurisse le ton, avec la recherche et le précieux d'un objet d'art lointain, — les *Femmes d'Alger*, la *Noce juive*, — tantôt en pleine ampleur de cinquième acte, — le *Sar-*

danapale, — tantôt dans le faste délicat des intimités de la femme, — la petite *Odalisque* de Lyon, le nu de la collection Moreau-Nélaton, — tantôt enfin dans un demi-jour légendaire, dans un luxe féerique et rêveur, il éveille et propage en nous des harmonies inconnues. Il est des coloristes plus brutalement dramatiques, Ribéra ou Caravage par exemple : mais ce qu'il nous inspire, ce n'est pas la terreur ou la



Cliché Alinari.

Delacroix. — Bataille de Taillebourg (1837). (Versailles, Galerie des Batailles.)

compassion de la dramaturgie d'autrefois, c'est une anxiété vague, c'est le sentiment du passé, des grandeurs lointaines, des splendeurs barbares. La couleur ne lui est pas surface ou contraste, mais passion et profondeur. Il la pétrit de l'héroïsme de ses personnages, il l'exalte et il l'enflamme. Et même quand il peint des fleurs ou une nature morte, il leur communique une magnifique virulence. Le *Homard* de la collection Moreau-Nélaton suggère mieux qu'une bataille navale la salure des flots, tout ce qu'ils charrient de monstres et de désastres, l'amertume et les hasards de la mer.

Baudelaire colore trop exclusivement Delacroix de satanisme, non dans la belle étude de l'*Art Romantique*, qui reste l'exemple et le modèle de la critique d'art, mais dans une strophe des *Phares*, où il le resserre entre les eaux pourprées d'un lac de légende et la verdure funéraire d'une forêt de sapins que traversent, par échos lointains, les cors d'argent du Freischütz :

Delacroix, lac de sang hanté des mauvais anges...

N'est-ce pas là une inconsciente transposition de cette « manière » baudelairienne, que Baudelaire, d'ailleurs, domine si souvent et à si grande hauteur? Delacroix n'a rien d'un poète maudit, et, quand il a peint le mauvais ange, ce fut la plus médiocre de ses productions. Le Méphisto de son *Faust* sent le magasin d'accessoires, le naïf programme d'une génération. Le diable aura décidément toujours quelque chose d'enfantin. Le lyrisme de la couleur chez Delacroix est plus vaste et plus poignant que le satanisme, expression petite, et même bourgeoise, d'une esthétique rapidement démodée. Il n'est pas le maniériste du sabbat, du ton équivoque, des lividités sulfureuses ; il n'installe point sous les pas de tous ses héros le terreau pourri du cimetière d'Ophélie. Même alors sa grandeur de peintre l'arrache à la banalité de l'extravagance par un sentiment large et fort. C'est ce qui le distingue d'un Louis Boulanger. Il évoque à grands traits des réalités vastes, non des caprices de cauchemar. La mer de la *Barque de Don Juan*, cette mer inexorablement verte et dont les vagues ont une densité si vraie, est peut-être, dans toute l'école française, avec la *Mer vue des hauteurs de Dieppe* (coll. Beurdeley), avec quelques études de Dupré, la marine qui exprime avec le plus de poésie la solennelle horreur de l'immensité. La gamme dont il dispose n'est pas l'instrument d'une perfidie savante, d'une éloquence trouble. Elle dépasse la névrose du ton, ce que Diaz appelait le bouquet de fleurs dans l'eau sale. Il y a en lui des verdeurs héroïques, de fraîches acidités, des allégresses mystérieuses. Le rapport des bleus et des rouges, si difficile, et proprement l'échec des peintres par le péril d'une aigreur vulgaire, est juste et sonore chez Delacroix, il s'y est complu, c'est la dominante et la marque particulière d'un grand nombre de ses compositions. Cet accord retentit avec une autorité magistrale dans la manière dont est peint le drapeau tricolore de la *Liberté sur les barricades*, brandi sous le ciel flambant de la bataille des rues. Il semble ajouter à l'ardeur de juillet, à la frénésie de la lutte, à l'ivresse de la

victoire. Il se répercute comme une sonnerie militaire d'un bout à l'autre de l'émeute. Ailleurs, l'harmonie est plus intime et plus subtile. Dans



Cliché Bulloz.

Delacroix. — La justice de Trajan (1840). (Musée de Rouen.)

la petite *Odalisque* de Lyon, les rouges et les bleus, les bleus et les jaunes se distribuent autour d'un beau corps où ils éveillent, dans la tendresse de la chair, toute sorte de reflets nacrés.

Voilà peut-être l'élément capital de cette technique. Delacroix donne aux reflets une importance qu'ils avaient perdue sous David. Par lui, ils se répercuteront, mais comme principe d'analyse décomposante, dans la technique impressionniste. Pour Ingres, le reflet est indigne de la majesté de la peinture d'histoire. Pour Delacroix, tout est reflet dans la



Cliché Lévy-Neurdein.

Delacroix. — Entrée des croisés à Constantinople (1841). (Musée du Louvre.)

nature. « Il faut modeler les arbres dans un reflet coloré comme la chair. » L'objet n'est pas un, mais triple, et même quadruple, — ombre, demi-teinte, lumière et reflet. Remarquons-le d'ailleurs, Delacroix se rattachait ainsi à une tradition très ancienne, exposée par Cennini dans sa théorie des trois pots, car alors il n'y en avait que trois : le quatrième fut ajouté par les Vénitiens, et c'est le pot de reflets. De là, scission chez les peintres; Vinci y fait allusion, quand il écrit : « Cette diversité de sentiment et de pratique partage les peintres en deux sectes, et chaque secte blâme celle

qui lui est opposée. » Cette tradition subsiste chez les classiques et dans l'académisme français du XVIIIe siècle. Delacroix la recueillit chez Guérin.



Cliché Lévy-Neurdein.

Un naufrage ou la barque de don Juan (1841). (Musée du Louvre.)

Mais il la compléta par la loi des contrastes. Rubens et les Vénitiens la lui avaient enseignée, l'un par les gouttes d'eau ruisselant des Naïades, dans le Mariage de Marie de Médicis, les autres par le fameux collet orange des Noces de Cana. Chevreul devait donner à ce principe une rigueur scien-

tifique, — rigueur inexacte toutefois, car la couleur primaire contrastant avec la couleur binaire est toujours influencée par l'une des deux composantes de cette dernière. Véronèse l'avait mieux vu que le chimiste : le collet orange, contrasté avec un passage vert, est accompagné dans l'ombre d'un orange plus sourd[1]. Tels étaient les exemples devant lesquels Delacroix passait chaque jour en allant travailler au plafond de la galerie d'Apollon. Tel était le principe des nouveautés — très anciennes — qui intéressèrent les peintres entre 1880 et 1890, non seulement les néo-impressionnistes, mais Besnard.

Ainsi Delacroix n'est pas seulement le grand coloriste lyrique par le choix et par les rapports du ton; il l'est encore par la manière dont il le répartit et dont il le fait. Il renonce à juxtaposer des pâtes homogènes, en d'autres termes à composer un tableau comme on compose une marqueterie, par grandes plaques découpées. Bien plus, il laisse jouer les éléments : la note colorée n'est pas neutralisée par des mélanges de palette, elle vibre. De là des harmonies optiques d'une impérissable vivacité sous la brume des ans. La touche n'a plus pour objet d'étaler un enduit compact, vitrifié par les vernis. Elle est rompue, elle est expressive comme un dessin large. Il arrive que Delacroix s'exprime par de grasses hachures, dans le sens du modelé, c'est le cas pour les jambes des *Femmes d'Alger*. Et ce n'est pas par verve, par brio de caprice, par pure virtuosité d'écriture, mais pour donner la vibration de la vie à la forme colorée. A côté de cette matière si précieuse, si riche, si proprement picturale, la matière des davidiens est pareille à de la toile cirée. Les tons y voisinent avec hostilité. Ils n'ont pas de relations entre eux. Ingres renchérit par les à-plat de sa première manière. A cet égard Delacroix précède et prépare les novateurs de la seconde moitié du XIXe siècle, et ce n'est pas à tort que les impressionnistes se sont réclamés de lui.

Qu'il ait été aidé, stimulé par les Anglais, c'est incontestable. En 1824, au Salon, en 1825, au cours du voyage en Angleterre, il put compléter les suggestions qu'il devait à Bonington, il s'évada des tons roux, de ce qu'il appelait le « jaunet ». Constable, par ses verts incomparables, par ses bleus d'eau marine, par ses gris d'argent trempés de pluie, par ses éblouissants orages, les portraitistes, par leur calme profondeur, par leur générosité fluide, et peut-être surtout les aquarellistes, par la transparence

1. V. René Piot, *Bulletin du Salon d'automne*, V, 1917.

du ton, enfin la nature même des lieux, ces paysages d'île, les vaporeuses splendeurs de Thulé contribuèrent à mouiller et à rendre plus vive sa palette... Mais il échappe à la manière anglaise, à ce qu'elle a souvent de



Cliché Georges Petit.

Delacroix. — Chasse aux lions (1855). (Collection Heugel.)

superficiel et de fouetté, malgré les coulées de pâtes, comme au laqué du ton, parfois fatigant, et chez Lawrence même. Il possède dans sa facture comme dans son génie, jointe à l'intensité du romantisme, une plénitude d'autorité toute française.

L'œuvre de Delacroix. — Dès sa première œuvre, il impose, non la prodigalité de ses ressources, qui s'enrichiront, mais l'ardeur de son génie. Il n'y est encore qu'un coloriste des ombres, avec ces belles recherches de pâleurs expressives, de chairs élastiques et mouillées, qui succédaient aux tons de brique alternés de rose faux dans les carnations de l'école de David. Scheffer, Devéria sont romantiques par la manière, le type, la mimique, l'accessoire, non par la hauteur des passions ou par l'énergie du talent. Delacroix transfigure l'homme, et par d'admirables moyens de peintre. Le Dante de Scheffer est trop appuyé, trop infernal, trop banni de Florence. Les figures de Delacroix ont la puissance pathétique sans recourir à des procédés littéraires. Virgile est tout enveloppé de mélancolie sibylline, — un antique couronné de laurier retrouvé dans les cendres d'une cité. Dante est homme, l'homme arraché à la vie des mortels, à la lumière du soleil et qui s'effraie d'être plongé dans les ombres terribles. Il est « dantesque » par le bec d'aigle, la pommette en saillie, la bouche amère, — il l'est plus encore par le naturel de son humanité. Autour de la barque s'enlace une guirlande funèbre de torses, de jambes, de bras, de faces, cherchant en vain la solidité d'une prise, et retombant d'inexorable manière. En eux se démènent des âmes obscures, bestiales, irritées, et leur destin est écrit dans la matière même dont ils sont pétris. Ils souffrent dans leur chair, et leur chair est peinte avec la plus douloureuse magnificence. Ce ne sont pas des ombres, mais des vivants punis, et dont toutes les puissances de vie sont exaspérées par le supplice. Devant cette bacchanale du Styx, Gros prononça le nom de Rubens, — mais Rubens n'a pas ces palpitations de modelé, cette nervosité convulsive, ces pâleurs, cette plénitude d'une chair impérissable et souffrante. Thiers, alors en pleine verve de jeunesse et de sincérité, écrivait : « Aucune œuvre ne révèle mieux l'avenir d'un grand peintre que ce tableau. L'auteur y jette ses figures, les groupe, les plie à volonté avec la hardiesse de Michel-Ange et la fécondité de Rubens. » Voilà ce que Thiers a écrit de mieux : le jet des maîtres est retrouvé, c'est-à-dire l'aisance, l'autorité, le caractère spontané et total de leurs créations, et, du même coup, leur puissance d'invention comme visionnaires et comme peintres.

Alors s'ouvre, dans une perspective de tumulte, une galerie des batailles, non celle de Versailles, peuplée d'images coloriées, commandées par le roi-citoyen, mais celle des passions, des violences et des combats de l'homme. On dirait que le génie français, paralysé par David,

aminci en figures de vases et de camées, se réveille d'un seul coup, chaud et terrible, et, sans s'étirer les bras, bondit dans la mêlée, déchaîne ses instincts, se réjouit et s'exaspère de la plénitude de son corps et de l'ardeur de son sang. Les *Massacres de Scio* lâchent sur des victimes



Cliché Archives photo.

Delacroix. — Portrait de Chopin. (Musée du Louvre.)

vouées à la putréfaction et déjà marbrées par la mort, sous un ciel pur et torride, l'éclatante férocité des cavaliers turcs. Autour du lit de parade où Sardanapale assiste, avec une indifférence intrépide, à ses funérailles et à son triomphe, les nègres violentent les chevaux qui se cabrent, entassent les trésors, enfoncent en pesant, de leur poigne d'ébène, la

large feuille d'acier des poignards dans la gorge tendue des captives. Mamelles au vent, épaules nues, bras nus, et tenant un fusil de l'infanterie de ligne, la Liberté marche d'un pas de charge sur les pavés, au milieu des cadavres, et près d'elle, un cruel enfant, la figure vieillie et durcie par la bataille, brandit à chaque main un pistolet d'arçon. La *Bataille de Nancy* (1834, Nancy) est un hasard frénétique, une dispersion sauvage, dans le désordre monotone d'un paysage que, par endroits, l'épouvante a vidé et que, par ailleurs, l'acharnement des hommes encombre d'une masse fourmillante. La *Bataille de Poitiers,* hérissée de combattants tassés et mêlés comme un essaim d'abeilles, a pour centre de ses remous monstrueux un homme sur qui tout pèse et que tout assiège, le roi de France, cuirassé d'argent. La *Bataille de Taillebourg* (1837, Versailles), dont l'esquisse est si belle, choque l'un contre l'autre des furieux qui s'égorgent, c'est la bataille chaos, où tout est confondu dans l'ivresse de tuer. Les *Croisés* entrent à Constantinople (1841, Louvre), bannières au vent, et sur les hauteurs de la ville qui développe à l'arrière-plan le plus vertigineux panorama de cité impériale, obsédant par le nombre infini des bâtisses, par la profondeur des rues, par le luxe du ciel et du Bosphore, les vaincus s'écrasent avec une servilité pathétique, devant les hommes de fer, cottés de fer, casqués de fer, hérissés de lions et d'oiseaux, tandis que les chevaux de bataille, inquiets et fourbus, foulant aux pieds la soie des tapis, tendent le col pour flairer l'odeur de la chair étrangère. A genoux, le dos penché, la tête en avant, les cheveux répandus dans un admirable flot qui tombe devant sa face, une femme attend le fouet, la corde ou l'amour des vainqueurs, elle fait revivre le nu pathétique des accablements et des servitudes, les inoubliables résignées de Scio et du harem de Sardanapale. Dans une salle immense et fumeuse qu'éclaire la nappe blanche d'une orgie soudain interrompue par le drame, l'assassin enfonce le couteau dans le flanc de l'évêque de Liége, revêtu de ses ornements d'église comme un condamné de Goya l'est de son san-benito (1831, Lyon). La rage de l'émeute investit et menace *Boissy d'Anglas* (1831, Bordeaux) ; la foule n'est plus rassemblement ou multitude, elle est hydre, elle foisonne dans l'aride et triste arène des débats de la Convention que dominent de magnifiques faisceaux de drapeaux, — drapeaux étoffés et tragiques comme ceux des *Prisons* de Piranèse, drapeaux où palpitent le génie des révolutions, les ombres sanglantes de la Terreur, le souffle des funérailles d'un peuple et l'immortel souvenir de ses gloires.

Le cycle oriental de Delacroix est possédé par les mêmes ardeurs. Il y fait régner une indomptable liberté, les races d'hommes et les races de bêtes dans la pureté de leur violence, les chevaux, les fauves, une nature sans merci où s'affrontent avec éclat les instincts brutaux et les



Cliché Yvon.

Delacroix. — Portrait de George Sand. (Collection Viau.)

instincts mystiques, les religions fatalistes et délirantes, leurs mélancoliques folies (*Les Convulsionnaires de Tanger*, 1838). Ce n'est pas l'Orient méditerranéen et levantin, mollement épanché le long des golfes, c'est l'Afrique des pierres, des sables et du soleil, encore retentissante de nos armes, où Bugeaud conduisait les derniers légionnaires de l'Empire c'est le Maroc féodal, avec sa façade sur l'Atlantique, ses juiveries

recluses, ses marchés et ses bagnes. Il y respirait aussi le parfum de la femme fardée, dans les chambres éternellement closes, ajourées sur la vie par des découpures de bois et qu'encombrent sur les meubles des objets venus de toutes les plages et de tous les souks de l'exotisme. En peignant les *Femmes d'Alger* (1834, Louvre), il ne se contentait pas d'éveiller en nous les plus rares, les plus pénétrantes suggestions de milieu, il créait une féminité nouvelle, imprégnée d'une sensualité fine et délicatement lyrique. En peignant la *Noce juive* (1841, Louvre), il révélait un monde, les fraîcheurs secrètes du ghetto, les gaîtés anciennes des épousailles, la paix d'un refuge millénaire, un charme de tons aigrelets et chantants pareils aux sonorités d'une musique africaine. Et sur cet univers étrange, où alternaient les flambées d'une vie de feu et les longues torpeurs de l'indolence, il dressait l'image du maître à cheval, au milieu de ses esclaves et de ses officiers, devant les portes d'une ville ceinte de murs, sous l'arcade desquelles s'enfonçait la profondeur d'un soir mogrébin (*Portrait de Moulay-abd-er-Rhaman, sultan du Maroc*, Toulouse).

Les tableaux de chevalet ont l'exquis de la matière, de la couleur et de l'effet, mais ces petites toiles, comme les grandes, palpitent d'une vie ardente et intense, ainsi que ses paysages, ses bouquets, les portraits qu'il a laissés de ses contemporaines et de ses contemporains, — *Chopin*, *George Sand*, par exemple, cette dernière admirable de féminité pensive, de songerie intime, et modelée avec une souplesse d'enveloppe qui annonce Carrière (collection Viau). Une étude, — très caressée, mais fraîche et limpide comme une aquarelle, — la *Chambre*, décorée à l'orientale, *de M. de Mornay* (Louvre), tendue d'une soie rouge, de la plus brillante alacrité, telle autre, un coin d'atelier encombré d'un poêle, peint avec une sorte de bonhomie d'amitié, ou encore les admirables *Chevaux* de la collection Camondo, ont le même mordant, la même poésie que les Jane Shore, les Enlèvements de Rébecca, tous les épisodes empruntés au roman et au drame. La fiction romantique lui est un beau théâtre, mais il en agrandit les proportions, il en approfondit le lyrisme, il rend plus éclatante toute image de la vie. Il transfigure et il galvanise ce qu'il touche, et l'antiquité même sort de son sommeil tragédique pour s'éveiller à la vérité des passions humaines.

J'ai dit quelle âpre comédie se joue au chevet de *Marc-Aurèle mourant* (1845, Lyon) et comment, au milieu de ces sages prostrés de douleur, le monstre vêtu de rouge, inattentif et gêné, se dresse comme

la flamme qui va dévorer Rome et le monde. Une allégresse militaire, une sorte d'emportement, un faste d'empire animent la *Justice de Trajan*, le dernier chef-d'œuvre de Venise (1840, Rouen). *Médée* (1838, Lille), concentre en elle, sans éléments accessoires et presque sans décor, toutes les véhémences du drame grec. Elle tient ses enfants d'une étreinte à la fois indifférente et rude, comme s'ils étaient des choses inanimées, déjà



Delacroix. — Nature morte dans un paysage avec une chasse à courre (1826).
(Paris, Musée des Arts Décoratifs. Collection Moreau-Nélaton.)

séparées d'elle par le destin. Elle fixe encore au loin, de ses yeux terribles, l'image et le souvenir de Jason. Son beau visage de marbre n'est pas celui de la magicienne aux sortilèges et aux venins, mais celui de Méduse, possédé par un charme. Drapée elle aussi dans la pourpre des férocités légendaires et des inexpiables crimes, elle est à la fois femme et statue, chair vivante et pierre insensible, harmonie et fatalité. Par delà les templiers, les soudards et les mamelucks, Delacroix rejoint Euripide

et cet équilibre dans la violence, qui est le propre du génie hellénique.

Ce grand coloriste, ce maître des belles ordonnances mouvantes, ce poète des expressions fortes était naturellement décorateur. Pour parler aux yeux et à l'imagination de tous sur des murailles, la convention d'une fausse noblesse et d'une froide eurythmie ne suffit pas. Il faut la chaleur de l'âme et les dons du peintre. Les exécrables plafonds peints au Louvre sous la Restauration signalaient l'extrême décadence de cet art, après Prud'hon. Delacroix lui rendit la vie et l'éclat par quelques-unes des plus belles compositions qu'il ait exécutées. Ce qu'il y a de passionné dans son génie l'y servait, autant que son autorité comme ordonnateur de formes et le lyrisme de sa couleur. Il était à l'opposé des conceptions préraphaélites, chères aux élèves d'Ingres et aux Lyonnais. Son exemple nous détourne de croire que, pour s'associer à l'architecture, la peinture doit se confiner à des règles strictes qui la limitent à l'unité d'un style tendu ou à l'insignifiance agréable d'une tache heureuse. Ni Michel-Ange ni Tintoret n'ont observé ces sortes de règles, ils leur donnent au contraire un démenti fougueux. Sur les murs des palais publics, au Sénat, à l'Hôtel de Ville, au Louvre, comme dans la chapelle des Saints Anges, à Saint-Sulpice, Delacroix développait encore les immortelles batailles du génie de l'homme. Emporté dans l'air et dans la lumière par des chevaux ivres d'espace, étalons divins, bêtes de guerre, *Apollon tuant le serpent Python* fait rayonner au-dessus des ors, des émaux et des joailleries de la Galerie du Louvre une athlétique féerie païenne. L'antique dieu dorien, qui tuait les voyageurs à coups de flèches, le long des marais empoisonnés et dans les déserts pierreux de la Laconie, s'élève d'un prodigieux essor dans les transparences de l'éther, il l'enflamme de ses propres rayons. Nu et glorieux comme un vainqueur olympique, il combat, il besogne comme lui. Ce n'est pas un de ces dieux mystiques dont l'émanation lointaine suffit à foudroyer, mais une image sublime de l'homme, grand par ses travaux. A Saint-Sulpice, Jacob lutte désespérément contre l'ange du Seigneur, dans un paysage où circule la sève formidable de la Bible, Héliodore est renversé, battu de verges et chassé du temple par les serviteurs de la colère de Dieu. Au Palais Bourbon, les chants d'Orphée apaisent et regénèrent les hommes, tandis qu'Attila les foule et les écrase sous ses violences. Au Sénat sont glorifiés les poètes et les sages. A l'Hôtel de Ville brûlé en 1871), les *Travaux d'Hercule* montrent l'homme aux prises avec la matière et avec ses passions. Enfin la Paix vient consoler l'humanité, l'arracher à ses tra-

vaux et à ses souffrances. Mais ni l'image de la Paix ni celles des Olympiens qui lui faisaient cortège n'ont survécu à la guerre civile. La flamme a effacé le banquet des dieux sereins comme pour laisser l'œuvre d'Eugène Delacroix tout entière à ses inquiétudes et à ses tressaillements. A travers tant de fièvres et de combats, en passant de Dante à Shakespeare et à Gœthe,



Cliché Pepper.

Delacroix. — Ovide chez les Scythes. (Fragment de la décoration de la bibliothèque du Palais Bourbon.)

de la vie d'autrefois à la vie d'aujourd'hui, des torpeurs et des convulsions de l'Orient aux drames de la France médiévale et moderne, il a fixé d'une manière immortelle l'inquiétude et la grandeur du XIXe siècle.

C'est bien cette pensée qu'a voulu exprimer noblement Fantin-Latour en groupant autour de son portrait, l'année qui suivit sa mort (1863), les chefs spirituels d'une génération nouvelle, Baudelaire, Manet, Whistler

et leurs amis. De chaque côté de cette tète superbe, pareille à celle d'un lion vieilli, ils se répartissent en silence comme pour une solennité funèbre, et nous sommes surpris de les reconnaître. Champfleury est là, l'ami de Courbet, le théologien du réalisme. Quel hommage peut-il porter à Delacroix? Que lui doivent Manet, Alphonse Legros, Bracquemond? Tous sont unis pour chérir dans la peinture la puissance des évocations mystérieuses, même dans l'apparente banalité de la vie quotidienne, une source sacrée où la poésie des profondeurs anoblit et colore tous les reflets. L'unité morale de cette grande époque doit être cherchée, non dans les programmes, non dans les écrits doctrinaires, mais dans cet ordre de pensées et dans la générosité des passions.

CHAPITRE IV

LES ROMANTIQUES

En dédiant son charmant livre à la mémoire d'une fille bien-aimée, un historien des hommes de 1830[1] évoque avec mélancolie les espérances qui ne se sont pas réalisées et les promesses déçues. Mais la peinture romantique n'est pas une belle et ardente jeune fille morte avant l'âge. Elle ne disparaît pas dans le rayonnement de Delacroix. Si grand qu'il soit, il n'en contient pas tous les aspects. Son exemple a enflammé les peintres. Il a exalté et soutenu les passions. Pourtant, il n'a pas d'élèves ni même, au sens strict, d'imitateurs. Bien plus, c'est lui qui est attentif aux nouveautés de ses contemporains et qui demande à regarder peindre tantôt l'habile et brillant Poterlet, tantôt Paul Huet, paysagiste dramatique et sincère dès avant la révélation anglaise. Un grand nombre de belles natures, richement douées, se pressent dans les ateliers et dans les cénacles. Elles ne font pas école à proprement parler, mais époque, je veux dire qu'elles colorent avec un charme singulier les sentiments et les pensées de l'élite française pendant une génération. Chaque siècle a son moment d'ardeur et de fièvre créatrice, ses ivresses d'adolescence, avant le bel équilibre ou les pensées soucieuses de la maturité. En France, dans ce pays partagé entre le culte du génie latin et d'autres instincts qui lui viennent de son fonds propre, ce moment coïncide toujours avec une période de bouillonnement politique et de passion nationale. C'est ce premier XVIIe siècle, si vert, si dru, si coloré, si sensible, avec Callot, avec les frères Le Nain, avec les grands poètes qui ont filtré le pédantisme de la Renaissance et qui, malgré leurs emprunts aux sources d'Italie et d'Espagne, restent délicatement et noblement français. C'est la Régence, avec Le Sage, Fontenelle, les Lettres Persanes, c'est la jeunesse de Vol-

1. Ernest Chesneau, *Peintres et statuaires romantiques*, Paris, 1880.

taire, c'est la rêverie aérienne et profonde de Marivaux, ce sont les Fêtes Galantes. Le XIXe siècle, enfanté dans la révolution et dans la guerre, est brûlant de jeunesse jusqu'en Quarante-Huit, et il est admirable de le voir demander à ses aînés, non les graves leçons de leur âge mûr, mais ce que leurs jeunes années ont eu de caprice et d'enivrement. Les romantiques ont aimé les poètes précieux, les « Grotesques », les hommes et l'art de la Régence, et voici que nous découvrons à notre tour le romantisme, si combattu, et qu'il nous apparaît dans toute son ampleur.

Une « époque » n'est pas faite seulement de personnalités fortes. Il y a en elle des échos légers et des nuances qui sont peut-être mieux fixés par les gens de talent. Ils sont nombreux, au cours de ces années généreuses. Ils n'ont pas tous dressé un monument, certaines destinées ont été trop tôt interrompues. D'autres ont été saluées dès leur matin par des succès éclatants et stériles. Et l'on pourrait reconnaître chez un grand nombre de ces hommes jeunes je ne sais quoi de précoce et de prématuré qui se fane vite. L'histoire des « petits romantiques » abonde en courts épisodes terminés par une mort rapide ou par une triste vieillesse provinciale. Mais le romantisme n'est pas un cimetière théâtral peuplé de jeunes tombes et de promesses défaites. Il n'a pas que ces désillusions mélancoliques et ces échecs. Il est plein de vie, de liberté, de variété et même de grandeur. Il a chéri l'individu, il eut le culte du génie, il préféra le dérèglement à la règle : mais ces expansions de sa jeunesse ne le dépouillaient pas de ses beaux dons. Elles leur étaient plus favorables que le respect du nombre, dans une société, déjà dominée par une bourgeoisie d'affaires, le culte de la moyenne et l'obéissance aux professeurs de goût. En art, le vrai danger n'est pas la faute de goût, mais le manque de talent. Ils en étaient richement doués et prodigues.

La plupart d'entre eux ont été les grands amis des gens de lettres, beaucoup ont cédé à l'inspiration « littéraire » et quelques-uns y ont succombé, par la naïveté de l'extravagance, ou bien par le trop-plein des intentions et du sentiment, ou encore, comme Scheffer, par l'appétit mystique de l'inexprimable. En tête des épîtres et des odes, leurs noms ou leurs initiales, comme un chiffre gravé sur un tronc d'arbre, sont mariés aux plus verdoyantes frondaisons lyriques. Les poètes et les peintres s'enfoncent de compagnie dans les forêts de la France ancienne, qu'ils ont chèrement aimée, découverte et servie, dans les petites villes, dans les hautes futaies des cathédrales. Mais d'avoir été si sensibles à la poésie et à l'histoire, cela ne leur a ôté ni leur aptitude à voir directement la vie, ni leur passion

de peintres pour la peinture. Ce qui subsiste du maniérisme troubadour et de l'archéologie à bibelots n'a pas empêché Decamps, Charlet, Raffet, Lami, Tassaert, Gigoux, Champmartin, Nanteuil et bien d'autres de s'évader du moyen âge, de l'exotisme et de l'épopée pour exprimer leur émotion, tout humaine, devant des épisodes sans littérature. Comme l'œuvre d'Hugo, leur art comporte ses « Choses Vues ». Et malgré les belles théories sur le mélange des arts, malgré les paradoxes esthétiques, malgré la dogmatique des jeunesses noctambules, presque tous sont restés énergiquement fidèles à l'esprit et à la matière de leur technique. Ils ont été peintres avant tout. Il y a plus de « littérature » encore, mais froide et toute d'école, chez leurs adversaires et chez les éclectiques de la seconde moitié du XIXe siècle.

Un trait qui prouve l'ardeur de leur curiosité technique, c'est, à l'exemple des Anglais, leur goût pour cette peinture hardie et légère, la reine des pochades pittoresques, toujours transparente et pleine d'un éclat mouillé, — l'aquarelle, l'aquarelle qui fixe la fleur des galanteries de la mode, la poésie des vieilles pierres et des beaux paysages, les brillants caprices des mœurs; c'est surtout la renaissance des arts du blanc et noir, qui leur est exclusivement due et qui suffirait à leur assurer une place éminente dans l'histoire de l'école française. Il n'est pas un seul d'entre eux dont on puisse avoir une idée complète, si l'on néglige sa production de lithographe et de graveur. La lithographie, ils ne l'ont pas découverte, puisque c'est un ingénieux artisan d'Allemagne, mais on peut dire qu'ils l'ont inventée, en la dotant de tous ses prestiges, en lui créant une langue savoureuse et variée, par laquelle ils multipliaient leurs songes, créaient la mode, répandaient l'image des chefs et des militants de leur groupe, la lithographie enfin, le formidable auxiliaire de la presse libérale par la critique des mœurs et la satire politique. L'époque classique avait tué l'admirable gravure sur bois, la réduisant, malgré les efforts et l'œuvre de quelques robustes tailleurs d'épargne oubliés, à la maigre xylographie des fleurons et des culs-de-lampe. Ils la raniment, ils l'assouplissent, ils créent ce chef-d'œuvre si personnel, le livre romantique, tout envahi de leurs caprices, tracés d'un crayon léger, nerveux, galvanique, gravés avec la plus fidèle et la plus spirituelle intelligence par une pléiade d'interprètes. L'eau-forte, art vif et libre, mordant et pittoresque, avait été paralysée par les burinistes de l'Empire. Elle convenait à la fantaisie et à l'audace des novateurs, elle servait leurs dons de peintres par la vibrante transparence des ombres, par l'autorité des blancs où joue avec éclat la

lumière du papier, plus encore par ce qu'elle a d'énergique et de coloré dans le travail de l'acide. Huet, Delacroix, Chassériau aimèrent cette alchimie d'ombres et de rayons et enrichirent ses secrets. Rembrandt et Callot oubliés revirent le jour, non seulement sur le titre des *Fantaisies de Gaspard de la Nuit* ou sur la vignette du *Faust* de Gérard, mais aux murailles des ateliers, comme exemples et comme modèles. Sous l'archéologie étrusque et romaine, on ressuscita le romantisme de Piranèse. Les puissantes antithèses du soleil dans sa gloire et des ténèbres fourmillant d'étranges lueurs les aidèrent, non seulement à dramatiser leurs songes, mais encore à donner à la peinture même l'autorité du relief et le mystère de la profondeur. La gravure au trait et le dessin au crayon dur avaient achevé de dépouiller la peinture davidienne. La lithographie et l'eau-forte, par un système de riches alternatives, par un énergique modelé, par la chaleur du ton, contribuèrent à rendre à la peinture romantique cette plénitude, ce corps, cette poésie des oppositions qui sont quelques-uns de ses caractères.

Cette passion pour les arts graphiques montre aussi qu'ils ne se sont pas, comme on l'a quelquefois prétendu, consumés dans un faux ésotérisme. Ils se sont livrés, ils se sont répandus. Par les lithographies et les estampes, ils ont propagé partout, non une doctrine, mais des émotions. Sans doute ils avaient les bourgeois en exécration, mais ce n'était pas pour créer autour d'eux une atmosphère artificielle et irrespirable, pour consommer le divorce entre l'art et le public. Cela, c'est le trait des davidiens et de tous les « idéalistes ». La notion du bourgeois a été pour eux un moyen de se formuler, une sorte de commodité violente. Elle n'était d'ailleurs pas fiction pure. Par delà les survivants de l'ancienne culture, les derniers admirateurs de Luce de Lancival, d'Ecouchard-Lebrun et de Girodet, éteints ou caducs, la bourgeoisie de Juillet s'installait dans les places, avec son arrière-goût d'une richesse acquise dans les biens nationaux et dans les comptoirs. Les élites de l'Empire et de la Restauration, où survivaient d'aimables éclectiques, très informés, la petite société de la duchesse de Berry, ouverte au romantisme, avaient fait place à une oligarchie pesante, hostile même à cet idéalisme économique, à cette religion de l'industrie et de la banque que Saint-Simon venait d'instituer et d'où devait sortir toute la grandeur matérielle du XIXe siècle. Ces Médicis du Faubourg Saint-Denis avaient Horace Vernet et Delaroche pour idoles. Le manque de tendresse de quelques bousingots à leur égard ne fut pas inutile à l'art français.

Cénacles et ateliers. — Il était naturel que les forces spirituelles du romantisme eussent des centres d'action et des foyers d'amitié. Toute époque d'invention et d'ardeur a eu les siens, tantôt dans un salon, tantôt



Cliché Archives photo.

E. Devéria. — Naissance d'Henri IV (1827). (Musée du Louvre.)

au cabaret. L'Académie royale à ses débuts fut un de ces foyers. Et ce furent aussi, pour répondre au même besoin de groupement et d'échange d'idées, des sortes d'académies libres que le café Guerbois et la *Nouvelle Athènes*. Les cénacles romantiques sont du même ordre. Ils font connaître mieux que des détails oubliés, l'atmosphère même

d'un temps. Sans eux, l'histoire de l'école romantique n'est pas possible.

Le plus fameux, c'est, rue de l'Ouest, l'atelier des frères Devéria. Autour d'eux, leurs familiers, Victor Hugo et son frère Abel, Musset, Sainte-Beuve, Fontanay, Gustave Planche, Paul Foucher, Petrus Borel, et, mêlés à ces poètes, ces artistes, David d'Angers, Bonington, les Johannot, Philippon, Louis Boulanger. Hospitalière demeure, où la vivacité de la bataille se nuance d'une bonne humeur jeune, où chacun dessine, et jusqu'au soir, et sous la lampe, et d'où partent ces innombrables caprices d'invention, ces vignettes légères qui fixent pour toujours le type de l'humanité romantique, arabesques d'une improvisation sinueuse, costumes, paysages, rêveries, romances, de la plus féconde et de la plus coulante imagination. Le jeune chef, c'est Eugène Devéria (1805-1865), à qui son succès de 1827, la *Naissance de Henri IV*, a fait une célébrité sans lendemain : en son honneur, les élèves d'Hersent avaient brisé tous les antiques en plâtre de leur atelier, sans épargner la Vénus de Milo, qui venait de révéler un nouvel aspect de l'hellénisme. Ni son plafond du Louvre, *Puget présentant son Milon de Crotone à Louis XIV*, ni sa toile de Versailles, *Le Roi prêtant serment à la Chambre des Députés le 9 août 1830*, œuvres faciles, ne justifièrent les espérances qu'avaient fait naître la verve d'adolescence, l'ardeur de coloris, plutôt que la beauté de couleur, le joyeux encombrement, le style des personnages, pareils à des figures de tarot, de sa première grande composition. Son talent est une de ces fleurs rapides qui concentrent un moment en elles tout l'éclat d'une belle journée et qui meurent le soir. Achille, son aîné (1800-1857), infatigable, ingénieux, sensible, lui survivra, moins par sa peinture ou ses cartons de vitraux que par l'image de la Parisienne romantique et par ses grands portraits lithographiés, Hugo, Dumas père, les sœurs Grisi ; il s'y révèle habile à chiffrer avec grâce l'élégance d'une figure et à saisir le caractère sous l'arabesque. Les deux Johannot sont peintres, — Alfred (1800-1837) est l'auteur d'un *Don Juan naufragé* (1831), Tony (1803-1852), d'une *Bataille de Roosebecque* (1839, Versailles), — mais surtout des illustrateurs-poètes, spirituellement langoureux, romantiques avec candeur, romanesques avec abandon, faisant preuve parfois de mordant pittoresque et de vivacité (*Le roi de Bohême et ses sept châteaux*, du bon Nodier). On peut en dire autant de Célestin Nanteuil (1813-1873), peintre du second ordre, lyrique de fine qualité, lithographe complet, d'une savoureuse beauté de métier et d'un charme enveloppant, en particulier dans ses romances, architecte hétéroclite et parfait de cathédrales-frontispices où la drama-

turgie d'Hugo se résume en épisodes flamboyants et ténus, que colorent d'aigres noirceurs d'eaux-fortes et que fleurissent des archivoltes, des pinacles, des gâbles.

Le peintre selon Hugo, c'est Louis Boulanger (1806-1867), « un beau



Cliché Lombard.

L. Boulanger. — Supplice de Mazeppa (1827). (Musée de Rouen.)

jeune homme, doux, rêveur, mélancolique, d'une haute et rare intelligence, ayant un besoin constant d'affection, d'amitié, et en ses amitiés volontiers ombrageux et jaloux[1] ». Il avait été l'élève de ce Lethière qui, par Doyen, se rattachait à la tradition ancienne, et dont il faut bien dire qu'il fut peintre énergique et professeur libéral. Mais c'est rue de l'Ouest, c'est dans la plénitude d'une belle vie jeune, c'est près d'Eugène Devéria,

1. Ernest Chesneau, *op. cit.*, p. 99.

c'est dans l'amitié d'Hugo et de Sainte-Beuve que son talent s'épanouit. Ensemble le peintre et ses poètes ont visité les villes hérissées de clochers, les rues bordées de pignons en triangle, les cours obscures où resplendit le chef-d'œuvre inconnu. Au temps des odes en losange, des djinns et de Quasimodo, il partagea leurs préférences, leurs passions et même leurs manies. Il fut le compagnon de leurs vagabondages pittoresques et le confident de leurs élevations. Son nom, gravé en tête de quelques beaux vers, le désigne, non seulement comme l'ami fraternel, comme le jeune rêveur dont les pensées « haussent le front », mais comme l'interprète fidèle de leurs songes. Il avait de beaux dons, une matière riche, une fougue de coloriste-né. Son *Mazeppa* de 1827 l'atteste (Rouen), et aussi l'*Assassinat du duc d'Orléans* (1833), la *Chasse infernale* (1835), la *Scène d'orgie à la cour des Miracles* (Dijon). Mais, dans ce paroxysme d'une imagination encombrée de noirceurs, dans ce sabbat du premier romantisme, la frénésie du sujet, l'appuyé des intentions finissent par l'emporter sur la qualité picturale. Une lithographie fameuse, le *Sabbat dans une église*, résume l'étrange puérilité de cette inspiration démoniaque, — celle de la symphonie fantastique, où Berlioz est sauvé par l'autorité et par la richesse de la technique. La seconde manière de Boulanger est tout à fait différente et beaucoup plus calme : même alors il resta cher aux poètes, et les admirables tercets de Théophile Gautier font un cortège royal à son *Triomphe de Pétrarque* (1836), exécuté pour l'hôtel du marquis de Custine, rue La Rochefoucauld, œuvre élégante, d'un sentiment noble et savamment ordonnée, au témoignage de tous les contemporains. Décorateur abondant plutôt que personnel, auteur de quelques portraits assez beaux (*Madame Hugo*), il finit, comme Scheffer, par une sorte de mysticisme sentimental, à la fois débile et aride. Les sujets ténébreux de sa jeunesse servaient ses dons et masquaient ses insuffisances, un art plus calme découvrait ces dernières. Il fut porté par les poètes qui eurent en lui ce qu'ils n'eurent jamais en Delacroix, — un acolyte.

Le ton, rue de l'Ouest, c'est le sabbat et l'ogive. Quelques années plus tard, rue du Doyenné, dans une de ces maisons qui encombraient alors de leur amusant désordre les abords du vieux Louvre, c'est la Bohème Galante, plus lumineuse, d'une fantaisie moins outrée, penchée sur les caprices d'un passé moins sombre. Gérard de Nerval l'a contée, avec ce pinceau facile, cette grâce de femme qui n'appartiennent qu'à lui. Il y logeait avec Camille Rogier, l'illustrateur d'Hoffmann, un des premiers et des plus convaincus parmi les orientalistes, et Arsène Hous-

saye, l'historiographe des belles de jadis. Gautier en parle, lui aussi, dans une éblouissante étude sur Marilhat. Il était leur voisin, habitant à



Boissard de Boisdenier. — Episode de la retraite de Moscou (1835). (Musée de Rouen.)

Cliché Lemept.

deux pas de chez eux, face à l'arcade qui menait au pont suspendu. Un grand salon du XVIIIe siècle, avec ses boiseries, y donnait à leur lyrisme une couleur particulière. Pour une fête costumée ils prièrent leurs amis les peintres de le décorer, et cette galerie improvisée, disparue avec

le salon et la demeure, mais fixée par les deux poètes dans les charmantes pages qu'ils consacrent à ces jours de jeunesse, nous aide à retrouver une note trop méconnue du romantisme, celle qui, à travers de vagues et mystiques rêveries d'Orient, fait entendre une fois encore un écho du siècle écoulé, la poésie des Fêtes Galantes. Nanteuil peignit une Naïade romantique, Adolphe Leleux des ivrognes dans le goût de Vélasquez, Alcide Lorentz, le peintre des gardes-françaises, une turquerie et des masques à la manière de Callot. « Théodore Chassériau, alors tout enfant, et l'un des plus fervents élèves d'Ingres, paya sa contribution pittoresque par une Diane au bain, où l'on remarquait déjà cette sauvagerie indienne, mêlée au plus pur goût grec, d'où résulte la beauté bizarre des œuvres qu'il a faites depuis... Pour moi, ajoute Gautier, je peignis dans un dessus de glace un déjeuner sur l'herbe, imitation d'un Watteau ou d'un Lancret quelconque, car, en ce temps-là, j'hésitais entre le pinceau et la plume[1]. » Corot était présent, lui aussi, par deux vues d'Italie, « d'une originalité et d'un style admirables ». Callot, Watteau, Lancret, évoqués par l'auteur de *Mademoiselle de Maupin*, à travers les fantaisies hoffmanesques de Rogier et les nonchalantes rêveries de Nanteuil, c'est un tout autre univers que les orgies de mélodrame et les messes noires de Boulanger.

A la fin du règne de Louis-Philippe, un autre groupe tient ses assises, lui aussi, dans une antique demeure, l'hôtel Pimodan, ancien hôtel Lauzun, non loin du clocher à jour de Saint-Louis en l'Ile. Il a quelque chose de plus mystérieux, et peut-être ne le connaîtrait-on pas sans la préface que le « parfait magicien ès-lettres françaises » écrivit pour les *Fleurs du Mal*. Là se réunissent, mêlés à quelques femmes d'une beauté accomplie, les amateurs de paradis artificiels, les virtuoses de l'opium et ceux qui, à l'extrême pointe des Kamtchatkas littéraires, se sont bâti « un kiosque, ou plutôt une yourte d'une architecture bizarre ». Balzac y passe, flaire la drogue et s'en va. Baudelaire, d'une correction de clergyman satanique, est l'ordonnateur de ces solennités rêveuses. Le maître du logis, peintre, poète, voyageur, homme de goût et de curiosité raffinée, Fernand Boissard de Boisdenier (1813-1866), laisse, sinon une œuvre, du moins un nom, mêlé à la plus complète, à la plus suggestive évocation d'un milieu, et un très beau tableau, l'*Épisode de la retraite de Russie* (Rouen), neige digne de la neige d'Eylau, cadavres peints avec

1. Théophile Gautier, l'*Art moderne*, Paris, 1856, p. 98.

des dons de coloriste tragique qui font regretter une production trop rare. Nature trop riche et trop dispersée, exemple de ces destinées incomplètes dont les époques d'ardeur sont plus prodigues que les époques d'harmonie.

Ces groupes, ce sont les milieux d'idées et de polémique, où les poètes donnent le ton. Bien avant eux, il y eut des ateliers où s'élabora le durable et le concret du romantisme pittoresque. Celui de l'énigmatique M. Auguste fut le plus remarquable. Fils d'un orfèvre du premier Empire, il avait remporté en 1810 le prix de Rome de sculpture. Il connut en Italie Géricault qui le convertit et fit de lui un peintre. Peintre de recherches savantes, peintre de belles études, plutôt que peintre complet, mais à une époque où il fallait d'abord retrouver les qualités de métier et les procédés des maîtres. Ceux de ses contemporains qui admirèrent ces dessous d'une œuvre restée secrète et sans achèvement y ont reconnu les « préparations » de la peinture romantique et, d'avance, ses vertus. Ce que l'on en peut voir au musée d'Orléans confirme cette impression et nous étonne encore. M. Auguste fut particulièrement épris de Watteau, le trait est à noter et à rapprocher des goûts de la Bohème Galante, mais il s'agit ici moins d'improvisations rêveuses et de nostalgies picturales que de copies attentives et habiles, scrupuleusement conduites par un curieux de la technique. Cet ami de nos grands coloristes anciens, ce copiste et ce pasticheur de Watteau, ce peintre révélé à lui-même par Géricault groupait autour de lui Delacroix, qui faisait cas de son savoir et de ses idées, Paul Huet, Champmartin, Bonington et Poterlet. L'atelier des Devéria, c'est la chasse infernale du romantisme. La maison de la rue du Doyenné, c'est son bal masqué. L'hôtel Pimodan, ce sont ses paradis artificiels. Les poètes et les artistes y entrecroisent de subtils échanges. La demeure de M. Auguste est vouée avant tout à la peinture. C'est là, peut-être, qu'on a le plus sérieusement et le plus attentivement travaillé dans les profondeurs de l'art. La réaction coloriste, si elle n'y est pas née, s'y est nourrie de bonne doctrine et de technique solide. Mérimée y fréquentait, mais ce concentré, cet archéologue-dandy était, de nature, incapable de dévier ou d'altérer la tendance. Un des hommes les plus distingués qu'elle ait produits, c'est Poterlet (1802-1835), qui mérite de survivre, ne serait-ce que par la qualité de ses copies et par le choix de ses modèles, les grands coloristes, Rubens, mais surtout les Le Nain, dont il copia la *Forge* du Louvre, ainsi que l'admirable *Procession* qui leur fut longtemps attribuée. Peintre exquis et savant, mort trop jeune pour avoir pu donner sa mesure et dont la *Dispute de Vadius et de Trissotin* (Louvre) atteste, ainsi que le

Violon de Crémone, la fluidité fraîche de manière, la transparente beauté d'atmosphère, le choix précieux des tons. Il eût été une manière d'Isabey moins chiffonné, moins attardé à un superficiel brio de métier qui couvre parfois une indifférence toute lâchée.

L'influence de M. Auguste fut profonde et surtout directe. Elle ne s'enchevêtra pas de folioles et d'arabesques littéraires, et le demi-jour dans lequel elle a rayonné ne doit pas la faire passer à l'arrière-plan des cénacles. Ceux-ci ont pour eux l'éclat des illustres noms poétiques qui y ont retenti, l'amusant anecdotique d'une vie de batailles et de fantaisies. L'atelier de M. Auguste est une salle d'étude. La peinture y fut ardemment aimée pour elle-même, en dehors de tout programme littéraire. Le bienfait des acquisitions et des découvertes qui y furent faites s'est répandu, non seulement sur des adeptes, mais au loin, sans qu'on le sût, d'une manière indéfinie, et sur toute l'école de 1830.

Le magasin pittoresque. La légende napoléonienne. — Le trait qui la caractérise le mieux, c'est la qualité pittoresque. Pittoresque dans la pleine mesure où le mot suggère la parfaite convenance picturale, pittoresque aussi par le sens du caprice, de l'imprévu, de l'accidentel et de l'étrange. La vie est un perpétuel échange entre les êtres, des ressemblances singulières, obscurément évocatrices, s'ébauchent sur les formes inanimées, comme la trace que laissent des passions éteintes. Bossues et bancales, les maisons, le long du quai, s'appuient et se contrebutent pour faire face à la mer. L'une se hausse de l'épaule, à l'autre la base manque, elle va tomber d'un bloc dans les flots. L'étage cherche à dépasser l'étage, les lézardes couturent les façades vieillies comme des visages. L'arbre implore le ciel. Les objets domestiques, touchés par un rayon, dans un demi-jour songeur, deviennent mystérieux soudain. Les hommes ordinaires, ceux qui sonnent les cloches des églises, ceux qui halent les barques, ceux qui mangent à l'écuelle sur le pas des portes, détiennent un secret et un prodige. Les comédiens en voyage, les errants de la bohème dispersent aux quatre vents leurs chants, leurs rêves et leurs éclatantes défroques usées. Les bateaux sur la mer sont pareils à des objets d'art et à des oiseaux. Toutes les puissances de la vie cachée sont écrites sur les apparences des êtres : pour les dégager, les antithèses de l'ombre et de la lumière, la qualité d'un ton d'émail, ou rôti, une touche semblable à un attouchement et qui ressuscite, et qui partout met la ponctuation de la vie, sont les sortilèges qu'il faut.

Il y a le pittoresque épique. Il y a le pittoresque facile, et d'écriture. Il y a le pittoresque documentaire, le pittoresque du *Magasin Pittoresque*. Les dessins d'Hugo sont le paroxysme de cette esthétique, — admirables et peu compris, interprétés comme les vertigineuses amusettes du génie, comme ses scories volcaniques. Sa vision de poète y est contenue tout



J. Gigoux. — Portrait du général Dwernicki (1833). (Musée du Louvre.)

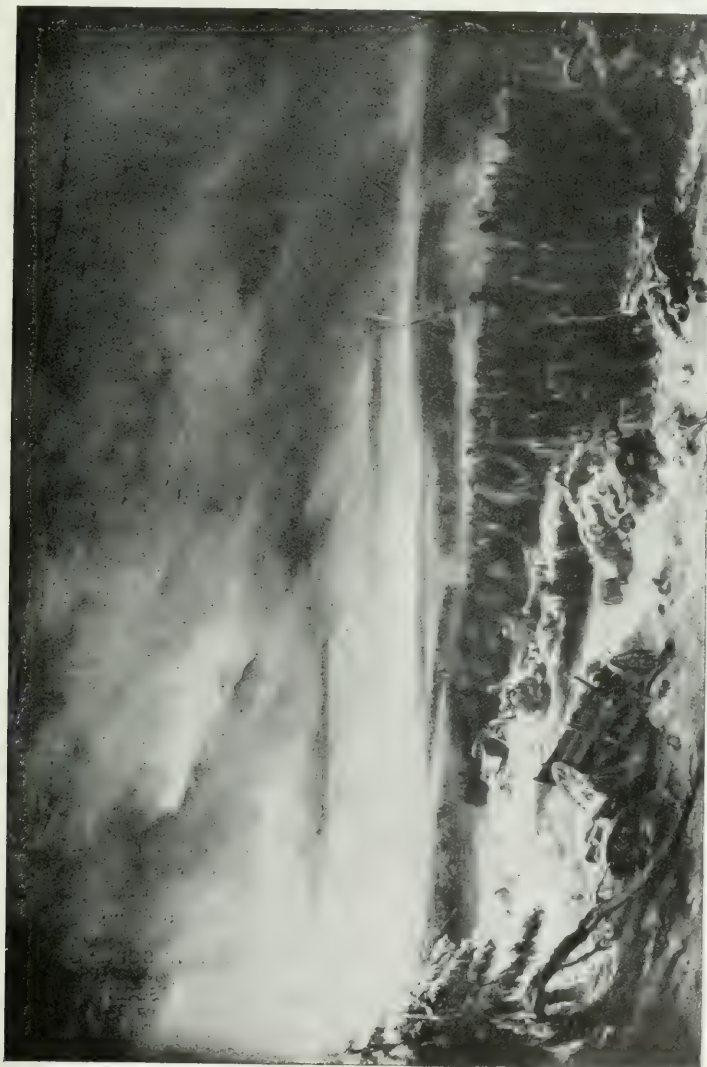
entière, avec son panthéisme tragique, hérissé de bienfaits aveugles et de maléfices, taché de douces et sauvages lueurs. Ses premières œuvres, d'un gothique de cataclysme, ont encore quelque chose de maigre et d'enchevêtré. Et puis il se répand dans de grandes alternances troubles de lumière et de nuit où fourmillent des larves colossales de châteaux, de forêts, de monts et d'estuaires, inexprimables visages, corps mouvants. Du pittoresque rhénan il aboutit à la ténébreuse symphonie

marine de son exil, où tout se noie dans le chaos des éléments déchaînés.

Les maîtres de l'école de 1830 ont eu des visions moins amples et plus resserrées. Ils aimaient trop leur métier, qu'ils venaient de retrouver après tant d'efforts, pour l'adultérer de ces équivoques sublimes et de ces magnifiques confusions, qu'ils connurent peu ou seulement plus tard. Ceux d'entre eux que nous avons vus débordés par le mysticisme lyrique ou par l'esprit de cénacle, Scheffer, Boulanger, ont fini par renoncer à la peinture, je veux dire à ses moyens propres. Les autres restèrent peintres avant tout, et les ressources mêmes de leur art les servaient pour exprimer une poésie intraduisible en mots et toute pittoresque. Elle est leur privilège et leur beauté. Qu'ils aillent au loin chercher une lumière plus ardente et des enchantements nouveaux, qu'ils se penchent sur le monde énigmatique des bêtes, qu'ils content les grandes existences héroïques ou la petite gazette mondaine, par le vif et le ressenti du dessin, par la rapide ponctuation de la touche, par l'allégresse ou par la calcination de la couleur, ils sont des poètes en même temps que des peintres. Même lorsqu'ils demandent à l'esprit du détail l'accent de la vie, ils conservent et nous font partager, à travers le bric-à-brac, le fatras et la mode, un sentiment tour à tour brillant ou nostalgique du mystère des choses, des grandeurs du passé et de la perpétuelle bohème qui s'agite au cœur de l'homme, une liberté de caprice qui circule à travers le monde en répandant le charme et la fantaisie.

Voilà ce qui donne un tel prix aux dessins semés par Jean Gigoux (1806-1894) dans son *Gil Blas*, avec un feu de jeunesse, une indépendance d'humeur et un brio d'accent qui en font le chef-d'œuvre du livre romantique. Les tire-laine et les coupe-bourse, les chercheurs d'aventures et les gens en place, les nomades et les prébendés y restituent au texte de Le Sage l'hispanisme le plus spirituellement lyrique. La cape, l'épée à coquille, la collerette, la fraise godronnée, le coffret à bijoux, les paysages d'escarmouche, les auberges picaresques et les carrosses pareils à des catafalques qui s'en vont par les vieilles routes à ornières, non, ce n'est pas vain étalage de couleur locale, mais suggestion rapide d'un milieu et d'un passé. Gigoux était d'ailleurs beau peintre, et non praticien seulement. Son *Portrait du général Dwernicki* (1833, Louvre) a la rondeur militaire, l'étoffé des belles œuvres de Gros, et quelque chose de plus plein, comme matière peinte, qui tient de Géricault. La *Mort de Léonard de Vinci* (1835, Besançon) est une des pages complètes et expressives du romantisme. Le vieux maître, chevelu comme un lion, à demi-nu dans

sa chemise d'agonisant, s'y écroule sur un carreau de velours, soutenu par un François I[er] haut et royal, tandis qu'encadré par d'énormes cierges, un prêtre à tête solide, un magnifique curé de campagne, carré, caduc,



Cliché Bulloz.

Charlet. — Episode de la retraite de Russie (1836). (Musée de Lyon.)

vulgaire et vénérable, présente l'hostie. Une inspiration de cet ordre est une revanche sur le prudent romantisme de Delaroche, qui n'eut jamais le sens de ces beaux plans de lumière. Cette fougue et cette passion pittoresques manquent également au *Colloque de Poissy* (1840, Louvre), de Robert Fleury (1797-1890), peinture assez ardente dans ses rousseurs,

mais sèche et peu vivante, d'un érudit archiviste. On les retrouve dans les batailles de Debon, notamment la *Bataille d'Hastings* (1840, Caen), mêlée violente, où le cheval de guerre a sa puissance de choc ; dans les petites toiles de Guignet, d'Autun, peintre de l'embuscade et du guet-apens, dans la solitude des bois.

Debon, Gigoux, Boissard, par certaines de leurs œuvres, évoquent naturellement le ton militaire, la rudesse équestre, la touche puissante de Gros. Charlet, on l'a vu, fut l'ami de Géricault. Ses dessins, comme ceux de ce maître, mais avec moins de fièvre, ont le mordant d'une plume énergique, ses lithographies la largeur d'un style populaire et vrai; sa peinture, parfois savoureusement anecdotique, s'élève plus haut dans la *Retraite de Russie*, qui suit de près le tableau de Boissard. Mais, tandis que ce dernier saisit avec force l'épisode, Charlet embrasse l'immense cheminement des traînards, cette horde d'Europe ou d'Asie qui ondule et se répand sur des lieues de neige, dans toute l'étendue de l'hiver. Alors commençaient à paraître les mémoires des généraux, les souvenirs de Ségur, cette Retraite des Dix Mille. Alors Balzac écrivait son Napoléon raconté dans une grange. Charlet, son élève Bellangé, Raffet enfin, avec une épique familiarité de soldats, mettaient sous les yeux du peuple français l'histoire de la Grande Armée et la légende de son chef.

Raffet (1804-1860) est poète du blanc et du noir, il a l'humour pittoresque du détail pris à la vie, saisi dans son caractère, traité avec un charmant ragoût de métier, et en même temps il voit large, il sent avec profondeur. Il ne s'est pas réfugié sous l'ogive en ruines, dans un nocturne traversé par le vol des stryges. Il a peint la grandeur et la misère de la guerre, la guerre de la Révolution et de l'Empire, la guerre d'Afrique. Il est tout près du troupier, qu'il a connu et aimé, il sait la giberne, le fusil et le shako, les gestes auxquels l'équipement plie les corps et la mine qu'a un visage jeune, durci par les épreuves, entre la cocarde et la jugulaire. Il a dessiné de près, avec une sorte de tendresse, les charrettes du train où, les soirs de retraite, s'entassent les blessés et les fourbus, pêle-mêle avec les bagages régimentaires. Des grognards de la Garde aux petits chasseurs d'Orléans, il a étudié, non les uniformes seulement, mais le style des allures, des propos et des pas de marche. Il observe et il aime la vie, il sait grouper les éléments qu'elle lui fournit pour des visions d'ensemble traversées par une poésie forte. Aux hommes de l'armée du Rhin, serrés autour du représentant en mission, qui patauge comme eux dans un marécage, la nuit, durant la longue

attente de l'aube, il donne la vaste carrure, les cadenettes, les moustaches terribles, l'air de bandits et de braves gens que nous leur verrons



Cliché Bulloz.

E. Isabey. — Vue de Dieppe (1842). (Musée de Nancy.)

toujours. Il mêle Napoléon à l'armée, il le fait homme. Enfin il le transfigure, sans hausser ses proportions, sans rien ajouter à l'effacement

voulu de la silhouette, dans ce chef-d'œuvre d'émotion, la *Revue Nocturne.* Raffet unit l'homme, la bête et le milieu. La pluie, la neige, la boue, les ombres de la nuit sont associées au drame ou aux rudes facéties de la vie de guerre. Le champ de bataille cesse d'être une arène stratégique ou le théâtre des cavalcades d'escarmouche, à la Taunay, à la Swebach, c'est la campagne, cuite de soleil, pourrie par l'eau, mystérieuse au crépuscule, familière, romantique et vraie.

Isabey et les marinistes. — Nul n'est aussi heureux de peindre ni aussi habile qu'Eugène Isabey (1804-1886), fils du miniaturiste de l'Empire. Il est de ceux qui ont remplacé le prix de Rome par le voyage en Angleterre. Il a vu, aimé et bien peint la mer, celle qui baigne les côtes normandes, la Manche, et aussi la mer du Nord, riche en tempêtes, donnant l'assaut aux estacades et aux falaises que frappe un rayon sinistre, parti d'en bas, sous des accumulations de nuées, mais toujours peuplée de barques et de navires, et toujours côtoyée par l'homme. Sur ses rivages il a répandu les vieilles cités romantiques, ou du moins leurs masures les plus misérables, il les a écrasées contre les plages comme des bêtes fatiguées qui se tassent et qui se contractent pour résister. Il aima leurs énormes membrures de bois, maîtresses-pièces des carênes démolies, plaquées de torchis, vitrées de culs-de-bouteilles, pavoisées de linges. Non loin d'elles autour des barques échouées, montrant leur panse ronde, un peu penchée, toute vernie d'eau marine, il se plut à grouper les rustres de l'Océan, les femmes des pêcheurs épaissies par leurs jupons et semblables à des barriques, coiffées de hauts pignons de toile. Il dessinait avec une habile sincérité tout le détail des machines de mer, les ancres, les avirons, les tollets, les gouvernails et les câbles. Nul n'a gréé d'une main plus preste de plus aériennes mâtures, tout ce luxe de pièces de bois et de cordages, dont le système, précieux et solide, exalte par la logique et la minutie. Dans la corderie et la charpenterie navales, domaine un peu aride où règnent Zeemann et Ozanne, il fut un charmant poète. Ses bateaux flottent et ses batailles navales font un amusant fracas (*Combat du Texel,* 1839, Versailles; *Embarquement de Ruyter,* 1851, Louvre). Peintre de terre ferme, il conserve sa plaisante fraîcheur marine, et, dans les spectacles d'apparat où il prodigue les soies, les velours, les brillantes étoffes, il les lustre comme des vagues transparentes, il les ourle de l'écume des fraises et des bouillonnés. Dans ses belles pages, il a la qualité humide, l'éclat des aquarellistes anglais, l'esprit d'une touche qui prend la forme

d'un seul coup et qui la fait bouger sous nos yeux. La *Cérémonie dans*



Decamps. — Le supplice des crochets (1839). (Londres, Collection Wallace.)

l'église de Delft (1847, Louvre), où les personnages sont distribués selon l'arabesque la plus heureuse, et toute pleine de spirituels épisodes, est

d'un faste et d'une vivacité rares. Même dans l'antre un peu encombré des alchimistes et des armuriers de sa dernière manière, il reste adroit, brillant et précieux, — un vrai peintre.

Le Poittevin (1806-1870) a quelque chose de son esprit et de ses dons, mais une matière plus lourde. Jules Noël (1819-1881), qu'il faut étudier au musée de Quimper, et surtout Adolphe Hervier (1818-1879) ont rôdé à la suite d'Isabey dans les ruelles des petites villes côtières, dessiné le canot échoué à marée basse, les chaumines à matelots, les filets qui sèchent d'un mât à l'autre. Dans les courettes solitaires, dont les murs sont parcourus d'une antique tuyauterie et percés de fenêtres carrées, Hervier répand le crépuscule mélancolique de ses lavis en grisaille, armés de minces traits de plume. Sa peinture a la grasse luxuriance de l'herbage normand. Pour mesurer l'écart, on peut comparer ces succulentes rêveries romantiques à la marine d'État de Gudin (1802-1879), élève de Girodet, populaire sous Louis-Philippe, et baron.

Decamps et les orientalistes. — Dans ce Magasin Pittoresque de la peinture, de l'aquarelle et de la lithographie romantiques, qui s'ouvre sur un frontispice de Nanteuil et sur une vignette à pleine page d'Eugène Devéria, Gigoux met ses puissantes évocations historiques, son Espagne aigrelette et familière, son fourmillement picaresque de héros bouffes, ses duègues, ses écolâtres et ses spadassins ; Lemud, son moyen âge sentimental et romanesque; Raffet, ses soldats, peuple épique ; Isabey, ses carènes renversées, ses encorbellements, ses hourdis, ses batailles navales et ses cérémonies pimpantes. Decamps (1803-1860) est plus violent et plus volontaire. Son génie a quelque chose de torride et de concentré. Il ne part pas d'un roman, d'un poème ou d'une chronique, mais de la vie, qu'il dore et qu'il fait flamber sous un extraordinaire coup de soleil. Son unique répertoire lyrique, c'est la lumière, et il n'en veut pas d'autre. Les adroits luministes de la Restauration et de l'Empire, les Granet, les Cochereau et les Drolling, filtraient le jour dans une matière agréablement vernissée, ponctuée de spirituelles touches, ils caressaient d'un mince ourlet de clarté les visages et les objets, les profils penchés des religieux et des servantes, les poteries arrondies des cuisines, les meubles des ateliers et des salles d'asile. Decamps semble avoir étudié la lumière pendant des jours et des années sur la muraille d'un cachot. Elle vien d'en haut, et comme à travers un soupirail. Elle départage par une diagonale tendue sa propre zone et celle de l'ombre. Elle éclate avec une

violence inouïe comme si elle se brisait contre un obstacle. Elle prend chaque détail infime, chaque lèpre, chaque érosion, elle y sculpte un monde tragique et bizarre qu'elle calcine et qu'elle dévore. La lumière de Granet, forte, juste et pure, c'est la lumière de la paix. La lumière de Decamps est une effrayante bataille silencieuse où surgit, dans une



Cliché Bulloz.

Decamps. — Enfants turcs à la fontaine. (Chantilly, Musée Condé.)

matière boursouflée de croûtes, un monde de hasards et de désastres. L'ombre est sa sœur fraîche. Elle a des transparences de source. Elle abrite et elle apaise toute sorte de reflets. Les habitants de ces contrastes n'ont pas besoin d'une poésie empruntée. Ce sont de pauvres gens, des paysans, des carillonneurs, des rouleurs de grande route, accroupis sur un seuil. Le soleil du soir s'empare de leurs visages ravinés, de leurs mains noueuses, de leurs guenilles, de leurs chaussures éculées. Il s'y enfonce comme un acide fumant, il les grave à l'eau-forte. Il répand sur

leur pittoresque désordre la gravité de sa lumière et l'autorité des ombres. Toute matière, vue sous ce jour et par cet œil, est précieuse, le pelage des bêtes, chiens et singes, l'émail des potiches, le velours des chausses usées, la paroi pourrie d'un chenil. Et même dans le feutré d'un intérieur où il ne pénètre pas, l'homme, l'objet ou la bête ont une extraordinaire puissance de signification pittoresque.

C'est que le peintre s'est fait un métier unique, où il y a de tout, du couteau à palette, des glacis d'une transparence mouillée, des pâtes accumulées et triturées par des procédés singuliers. La matière en est tour à tour ravinée et croûteuse, égale et même fluide. Elle exprime, sans petitesse, mais avec une justesse obsédante, la qualité de toute chose visible et tangible, tantôt rocailleuse, tantôt moisie, tantôt soyeuse, et tantôt émaillée. Mais sur toutes ces évidences hardies et subtiles se répand le roussi d'une trop chaleureuse ardeur. Cette peinture a quelque chose de cuit, et qui sent la fournaise. Sous les brandons de Decamps, on croirait voir la Hollande enflammée par l'ardeur des Tropiques. Aussi est-ce en Orient que son art s'exprime avec le plus d'aisance et de majesté.

Dauzats, le premier (1804-1868), y avait porté les curiosités et les nostalgies du romantisme ; il y avait été sensible à la belle architecture des masses naturelles et des monuments qui s'y superposent ; il les peignit avec une précision qui n'est pas dépourvue de largeur (*Couvent du Mont-Athos*, Louvre). Après lui, Marilhat (1811-1847), peintre accompli, mort à trente-six ans, s'attacha à l'élégante décrépitude des civilisations arabes, dont il a laissé une image ample, calme et mélancolique, d'une aérienne qualité d'atmosphère (*Mosquée du sultan Hakem*, Louvre). L'Asie Mineure, telle que l'a vue Tournemine (1814-1873), est fraîche, légère, suavement harmonieuse, tendre de ton et comme peinte au pastel. Celle de Decamps c'est l'Orient fauve, plus concentré, plus dense, plus lourdement assoupi que celui de Delacroix, fanfare et fantasia, qui le suggéra toutefois : avant son voyage, Decamps ne peignait-il pas déjà des turqueries parisiennes ? Mais il vit les ruelles étroites bordées de murs aveugles, sur lesquels l'ombre et le soleil se répartissent avec une aridité désespérée, la fontaine panneautée de marbre ajouré, les cours silencieuses ombragées de figuiers et de platanes, les grands ciels solitaires pesant sur des cités d'argile, une humanité farouche, à la peau de cuir tanné, harnachée de laines, empaquetée dans des châles. L'âcreté de l'Orient sauvage l'emporte sur le charme de l'Orient pittoresque, et

même dans ce chef-d'œuvre plein d'une gracieuse vivacité, où la spirituelle animalité de l'enfance est si bien saisie, la *Sortie de l'école turque* (collection Moreau-Nélaton, Louvre), il y a le sentiment aigu de la chose


Marilhat. — La place de l'Esbékieh au Caire (1834.)

lointaine et barbare, de la race étrangère, du refuge secret. Les boucheries où s'étale un massacre de chairs fraîches, les petits cafés où l'on s'accroupit près de la source qui pleure, dans l'ombre étroite d'un auvent, les palais ensommeillés dans leur séculaire ruine, — que de poignantes

et délicieuses images d'un monde que le romantisme avait entrevu à travers les splendeurs de l'*Itinéraire*, et que la violence de Decamps enfonce au cœur de la peinture française. L'Orient sera désormais une des belles obsessions de nos maîtres.

On voit comment, parti d'un pittoresque de défroque, il exprime un sentiment large. Sa manière a de la grandeur, une puissance biblique, dans ses dessins de l'Histoire de Samson, et même une autorité d'épopée, dans la *Bataille des Cimbres* (Louvre. Il n'a pas, comme la plupart de ses prédécesseurs, agrandi tel ou tel épisode. Ce choc des forces romaines contre le fourmillement d'un peuple, il le répand, il l'étale dans un effrayant paysage, limité par des pierres énormes, taillées à grands pans, comme des murs, au-dessus desquelles s'étend l'horizon marin. Les piétons et les cavaliers refluent et tournoient, non comme les personnages multipliés de combats singuliers, mais comme les éléments de foules confuses, mêlées par le destin. Un cheminement de horde s'écoule par un ravin, et sur cette arène calcaire dévorée par le soleil, la lumière distribue de grandes stries de clarté, entre lesquelles flotte l'ombre des nuages.

Il a peint les bêtes, mais le plus souvent avec une familiarité, avec un humour qui le placent entre Chardin et Granville, si l'on ose associer ces deux noms, mais pour les présenter comme deux termes extrêmes. Ce peintre de l'Orient sauvage n'a pas été peintre des fauves. Les grands poètes de l'instinct, des belles et terribles bêtes libres, ce sont Delacroix et Barye. Barye (1795-1875) n'est pas sculpteur seulement, mais, à l'huile et à l'aquarelle, il a modelé des paysages d'une mélancolie inquiétante, des arbres rocailleux et tordus (*Lisière de forêt*, Lyon), un portrait de petite fille à la belle bouche rouge, aux chairs solides, un être épanoui, jeune, dru, comme une bête saine (Louvre), et surtout les cachettes désertiques des lions et des tigres, qu'il épie dans leur intimité farouche, au milieu de leurs charniers, sous un ciel empoisonné. Ils glissent sur le sable par foulées molles, laissant pendre le poids de leur tête énorme, balançant leurs reins avec élasticité. Ou bien, étendus avec langueur, ils sont tout plats et semblables à leur dépouille. La chaleur d'un air lourd pèse sur eux. L'orage porte par bouffées à leurs narines l'odeur d'une proie errante. La bête de Delacroix, le plus souvent, bondit dans la bataille et délecte sa férocité. La bête des aquarelles de Barye est sournoise et torpide. Aucun effet claquant de couleur, mais une gamme énergiquement morne. Avec cela, une précieuse vérité de matière, dans les robes

et les pelages, qui fait frissonner. Saint-Marcel (1819-1890), dans des lavis rapides, fortement griffés, se rapproche plutôt de Delacroix par l'audace graphique du paraphe, par un sentiment juste des batailles bestiales.

La vie contemporaine. Le genre. Le retour au xviiie siècle. — Decamps, Barye concentrent en eux la virulence du romantisme, ce qu'il y a peut-être de plus profond et de plus direct dans sa poésie pittoresque,



Barye. — Léopard et boa. (Bayonne, Musée Bonnat.)

ce qu'il y a aussi de plus éloigné de toute littérature, l'un comme le grand-maître des mélancolies et des ardeurs de la lumière, des nostalgies brûlantes, et comme l'évocateur de ce que l'on pourrait appeler le mystère de l'objet, des choses pauvres, anciennes, usées, l'autre comme le taciturne seigneur des instincts. Cet Ostade d'Anatolie et ce belluaire attentif ont tous deux, malgré la différence de leurs génies et de leurs procédés, la force concrète de l'écriture et la majesté des évocations.

Mais il faut faire une place aussi aux grâces et aux facilités du romantisme. Il ne se tint pas constamment sur les hauteurs, le regard tourné vers le passé, vers des horizons lointains. Il s'est mêlé à la vie de son temps. Il n'a pas fait seulement des découvertes comme historien et comme voyageur. Il n'a pas retrouvé que la France des cathédrales,

mais aussi quelque chose du génie du XVIIIe siècle, sa liberté brillante, sa spirituelle sensualité. On a vu ce qui subsistait de respect pour la tradition française dans les cénacles, chez M. Auguste, dans l'art et dans les études de Poterlet. Mais c'est de verve, sans désir de résurrection et sans s'être spécialisés non plus par des études ou par des copies, que les petits maîtres, les peintres de genre ont renoué avec un passé de brio pittoresque et de charme élégant. Quelques-uns d'entre eux ont, il est vrai, exploité dès cette époque le sujet Régence, les petits soupers voluptueux, les toilettes de la Pompadour : Émile Wattier (1800-1869), Eugène Giraud (1806-1881) ont de l'adresse et, dans le pastiche, une jolie vivacité. Leur art fera fortune sous le Second Empire.

Chez d'autres, l'influence anglaise se mêle aux souvenirs, plus ou moins spontanés, de notre XVIIIe siècle. Les scènes populaires, les paysanneries étudiées de Wilkie ont joui chez nous d'un succès de vogue. Et d'autre part les voyages en Angleterre faisaient connaître aux artistes, non seulement une école de peintres dont ils avaient eu l'avant-goût par Bonington et la révélation au Salon de 1824, mais une mondanité différente de la nôtre, plus sèche, plus stricte, plus « aristocratique », et d'un style plus nerveux. Par le détour de Londres, ils revenaient ainsi à ce que nos maîtres ont toujours aimé, et si bien peint, les luxueuses frivolités de la femme, les caprices de sa parure, l'éclat des fêtes ordonnées pour elle et dont elle est l'âme, ses chevaux, ses chiens, ses bouquets, ses équipages, tout ce qui vit d'elle et gravite autour d'elle. Déjà, sous la Restauration, la cour de la duchesse de Berry vit renaître autour d'une aimable princesse une élégance plus souple et plus humaine que du temps des tyranniques solennités de l'Empire. A ceux qui n'avaient pu y prendre part ou en recueillir un écho, Londres et les châteaux d'Angleterre révélèrent les délicieux modèles de Lawrence. De là un ton bien particulier, assez complexe, dans les mondanités romantiques et, chez les peintres de tout ce groupe, une vivacité, un sentiment féminin qui sont à nous, une poésie de manière et d'artifice, qui est l'apport même de cette génération, et un rien de froideur anglomane qui s'y mêle de la plus piquante manière.

Eugène Lami (1800-1890) a le goût, l'instinct et le don de la vie mondaine. Peintre militaire, par sa *Bataille d'Hondschoote* (Lille) et son *Wattignies* (Versailles), il met dans l'atmosphère du combat, dans la distribution des groupes et surtout dans l'esprit de la touche, qui rappelle avec une plus légère vivacité, celle d'Eugène Isabey, une allégresse à la française qui suffirait à lui faire un nom. Mais c'est au Château, aux

Tuileries, à Versailles, aux Italiens, au foyer de l'Opéra qu'il est unique. Son ami M. de Murinais l'avoisinait à la cour. Pour la duchesse de



Eugène Lami. — La lecture du contrat. (Ancienne collection Alexis Rouart.)

Berry, il dessina les figures du fameux Quadrille de Marie Stuart (1829). Il était déjà connu par ses lithographies de la *Vie de Château* (1828). Trois ans plus tôt, il avait fait le voyage d'Angleterre, en compagnie

d'Isabey et d'Henri Monnier. Ce dernier, surtout connu par Joseph Prud'homme et par l'inimitable roman dialogué des petits bourgeois, ce Balzac de la stupidité quotidienne, a dessiné des vignettes charmantes, d'une verve un peu acide, pour beaucoup d'éditions romantiques. La charge qu'il a faite de Stendhal, sous le nom de M. de Fongeray, en tête des *Soirées de Neuilly*, est d'un beylisme adultéré de prud'homie tout à fait extraordinaire. Ses aquarelles, parfois relevées d'un trait de plume qui accroche et qui précise la forme, sont savoureuses et lestes. Il se confina dans les dessous de la bourgeoisie orléaniste et chez les scribes de ministère. Isabey et Lami se sont retrouvés pour commémorer de compagnie (non sans une certaine froideur officielle) le voyage en France de la reine Victoria, le premier avec la *Réception de la reine au Tréport* (1846), le second avec le *Souper* offert à la souveraine. Lami est étincelant de vie et de légèreté. Il a le sens des ensembles, de la distribution des foules parées dans les cérémonies de cour, et en même temps son œil aigu saisit l'individualité de chaque personnage, il conserve à chaque petite figure de femme le style et l'esprit de ses toilettes. Il fixe le type des dandys du siècle, leur long visage encadré d'une barbe courte, leurs énormes cravates que dépasse à peine un filet de linge, leur taille mince, leurs petits pieds précieux chaussés d'inimitables bottes. Autour d'eux, le peintre installe avec aisance le décor qui leur sied, répand dans l'air la même qualité d'ordre brillant et de festivité de bon ton. L'*Entrée de la duchesse d'Orléans aux Tuileries* (Louvre) est une charmante harmonie, digne des mieux doués parmi les petits maîtres d'autrefois. L'esprit de Paris, l'esprit de cour, un paysage de haute civilisation, le style et le parfum même de la Parisienne de ces années-là, l'élégante verve d'un pinceau qui touche juste et qui, sans fatigue, évoque un monde, tout s'y compose et s'y combine pour une exquise poésie d'agrément.

Gavarni (1804-1866) va plus loin dans l'anatomie des mœurs. Il est lui aussi, et plus chaudement, un amoureux de la femme, de ses robes, de ses caprices, de ses plaisirs. Mais la définition qu'il donne d'elle est plus large et plus profonde, ses yeux d'observateur ont un horizon plus étendu. La rêveuse d'Achille Devéria a bien son style à elle, un peu conventionnel, un peu vide, et le maniérisme romantique s'y fait sentir. La mondaine de Lami est une mondaine parmi beaucoup d'autres. Elle est définie par sa toilette, son air de tête, ses entours, son rang. La femme de Gavarni, c'est la Parisienne de tout étage, de la jolie bourgeoise liseuse de romans, experte en roueries et en câlineries de chatte, jusqu'à la grisette affolée par le bal

de l'Opéra. Sa favorite, c'est la lorette, qu'il prend dans sa fleur de jeunesse et qu'il mène jusqu'à l'épouvantable caducité des vieilles à châle et à cabas. Sous l'anonymat du loup de velours noir, la débardeuse se mêle aux chi-



Cliché Bulloz.

Tassaert. — La femme au verre de vin. (Musée de Montpellier.)

cards, et sa gaminerie canaille invente des mots qui filtrent le pessimisme du siècle et l'amertume de la vie de Paris. L'art de Gavarni, de Gavarni lithographe, est un métier incomparable, plein de caresses, délicatement et amoureusement sensuel. Il n'est pas de peinture qui possède une gamme plus riche. Ses petits visages, modelés dans la lumière, relevés d'un ou

deux accents justes, enveloppés d'un gris d'argent velouté comme la chair, ses beaux noirs fournis, son trait décisif et tendre ont le charme d'une exceptionnelle poésie de matière.

Alfred de Dreux (1808-1860) s'est à peu près limité aux mondanités sportives et aux chevaux, qu'il a bien peints, surtout les anglais, dont il eut le goût et une connaissance exacte, comme Géricault, à qui il se rattache par des copies attentives et par l'amitié de son oncle, Dedreux-Dorcy. Il a, sur un dessin nerveux, d'une élégance un peu monotone, mais juste, d'agréables ardeurs de palette, parfois roussies, ou même noircies, comme il arrive trop souvent aux chiens de Jadin, d'ailleurs peintre habile et ferme, et de grasse matière. A côté de ces spécialistes, Camille Roqueplan (1802-1855) semble un dispersé, qui s'exerce dans tous les genres, avec de beaux dons, mais de surface et trop adroits. Il a commencé lui aussi par des chevaux, une *Scène d'écurie* (1822), où Géricault est peut-être croisé de Morland. Plus tard il les peignit avec plus de piaffe romanesque, d'une touche toujours vive, fraîche et facile. Paysagiste, décorateur, peintre d'histoire, peintre de genre, il donne tour à tour, mêlés à des conversations espagnoles et à des chevauchées d'amazones Louis XIII, la *Mort de l'espion Morris* (1827, Lille), l'*Antiquaire* (1834), le *Lion Amoureux* (1836, Lille). Le public croyait voir renaître dans ses petites toiles adroitement arrangées et vivement peintes le génie des maîtres hollandais. Il était peut-être plus près de la chaleur et de l'esprit du XVIII[e] siècle ; en tous cas, il en faisait paraître les sujets, les costumes et la « sensibilité » dans des compositions empruntées aux *Confessions*. Sur des plans fort inégaux, Wattier, Giraud, Roqueplan, les pochades de Gautier, les copies de M. Auguste restaurent le goût et les procédés du siècle passé, dont la verve et la tendresse s'expriment encore, d'une manière plus spontanée, par certains aspects de Lami et de Gavarni.

Cette tendresse et cette verve sont vivantes, chaleureuses et charmantes chez Tassaert (1800-1874). Son talent est moins le produit du libéralisme de Lethière, auquel il faut pourtant faire une part, que d'un délicieux don de peintre. Il fut d'abord et longtemps un romantique à la Jean Gigoux, avec moins de caractère, mais avec un savoir plus riche et un beau sentiment dramatique, dans des œuvres comme la *Mort du Corrège* (1834), le plus brillant succès de sa première manière. Mais peu à peu un sentiment nouveau s'éveille en lui, une émotion tour à tour voluptueuse et mélancolique qui le rapproche tantôt de Fragonard, tantôt de Prud'hon. L'*Erigone* de 1846 inaugure un art libre, vif, d'un paganisme tendre, d'une

saveur de métier digne des plus grands maîtres. Déjà Léon Riesener (1808-1878), fils du portraitiste, avait fait paraître un sensualisme délicat, de lumineuses opulences qui font de lui, par ses *Lédas*, ses *Nymphes*, ses *Vénus*, à distance de Delacroix, mais plus haut que Diaz, avec un agréable sentiment corrégien, un des meilleurs poètes du nu romantique. Mais Tassaert est incomparablement plus peintre ; il a cette qualité des valeurs blondes, que le système de contrastes et d'oppositions en faveur depuis Géricault avait brusquée, simplifiée ou faussée chez beaucoup de ses contemporains, et un modelé d'enveloppe que Gavarni sait caresser, lui aussi, d'une main légère, mais comme lithographe seulement. La *Jeune femme au verre de vin* (Montpellier) est bien voisine de Gavarni, dans la charmante planche de Jules Laurens, comme la *Famille malheureuse* (1849, Louvre) est bien voisine de Prud'hon. Mais les nus de Tassaert (*Nymphe surprise*, 1847 ; *Ariane abandonnée*, 1849 ; *Sarah la baigneuse*, 1850) ont une beauté de ton, une fraîcheur nacrée, une saveur de pulpe qui mettent le peintre au rang le plus haut.

Ainsi le romantisme français, après avoir couru le péril des confusions et de l'influence littéraire formelle dans les cénacles, après avoir neutralisé dans le mysticisme quelques natures douées, mais peu résistantes, retrouve, non seulement à Venise, dans les Flandres, en Hollande et en Angleterre, mais en France même et conformément au génie de l'école, la qualité de l'émotion pittoresque et la richesse des valeurs picturales.

CHAPITRE V

ÉVOLUTION D'INGRES. SES ÉLÈVES. CHASSÉRIAU

Les profondes différences d'esprit et de manière qui séparent le romantisme d'Ingres et le romantisme pittoresque deviennent, après 1830, opposition déclarée et amènent la guerre ouverte. Le nom de romantiques est bientôt réservé aux coloristes et aux « peintres », les dessinateurs sont considérés comme les classiques, ils en prennent l'autorité, ils tiennent tête aux barbares. On doit d'ailleurs prendre garde que cette distinction entre dessinateurs et coloristes, dans son sens littéral, est peu fondée. Delacroix est dessinateur. Ingres est coloriste. Mais l'un saisit la forme dans le mouvement de la passion et dans l'agitation de la vie, tandis que l'autre l'interprète comme l'expression d'un ordre souverain et d'une harmonie où la puissance même du caractère concourt à l'équilibre. Delacroix modèle dans le ton. Ingres, quand il modèle, ne procède pas autrement que les davidiens et la couleur est chez lui un agrément de surcroît. Delacroix aime la richesse de la matière. Ingres s'en méfie, se laisse rarement prendre par elle et l'exploite sobrement. C'est par cette haute passion de l'ordre, par cette économie du modelé, par cette neutralité de matière qu'Ingres pouvait séduire en fin de compte les adversaires du romantisme. L'Institut, longtemps hostile à son art, qu'il traitait comme une dangereuse nouveauté, l'accepta pour chef à partir de 1840. Avant cette date, l'animosité était manifeste entre les deux romantismes. Au banquet Ingres, Delacroix est absent. Il déclare « chinois » les ouvrages d'Ingres, que le statuaire Préault appelle « un Chinois égaré dans Athènes ». Ingres se voile la face en passant devant les peintures de Delacroix : c'est le « balai ivre », l' « apôtre du laid ». Il était naturel que l'Institut, mettant à profit ces dissensions du camp adverse, finît par se ranger derrière un homme qui, non certes par l'accent personnel de son génie, mais par son envergure de probité agressive, par son ardeur dogmatique,

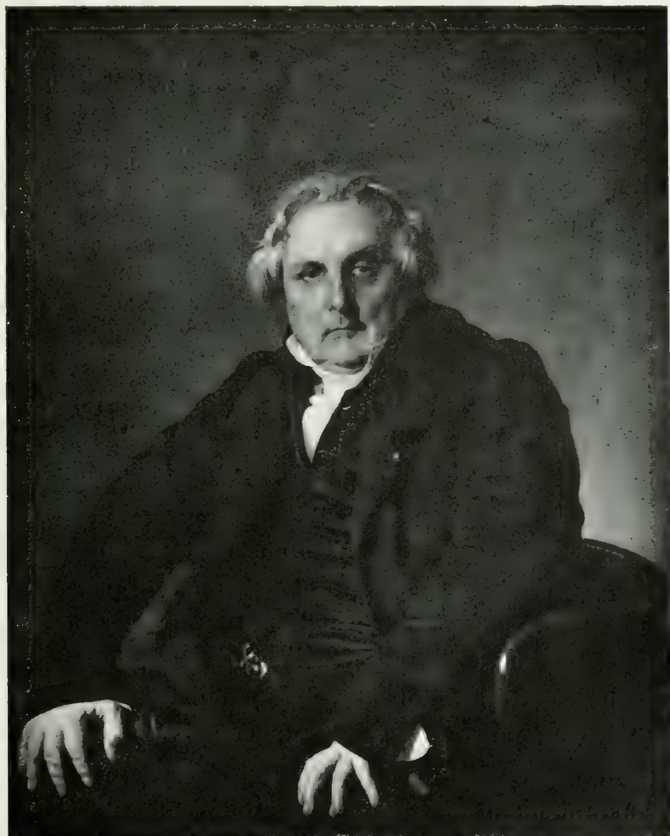
par sa religion du beau, enfin par la récidive de l'archéologie avec *Stratonice*, dominait d'une telle hauteur, absorbait, contentait les restes des davidiens et les éclectiques.

L'Institut. — Qu'est l'Institut sous le règne de Louis-Philippe, quels sont ses moyens d'action, son esprit, ses hommes représentatifs? Et quelle est sa clientèle aussi? S'il a perdu de son prestige comme grande institution monarchique à la Révolution de Juillet, le nouveau régime a confirmé son autorité, et même étendu ses pouvoirs, en diminuant la direction des musées. Dans les Salons, devenus annuels, il a la haute main sur les admissions, car il forme le jury. Ses exclusions systématiques définissent son attitude. Au salon de 1836 par exemple, il refuse des tableaux de Louis Boulanger, Paul Huet, Marilhat, Rousseau, qui subira longtemps l'exclusive, des sculptures d'Antonin Moine et de Préault. On dirait que la réputation dès lors acquise par les plus glorieux des romantiques les désigne de préférence à ses coups et qu'il s'applique à prendre sa revanche des Salons de la Restauration, où l'intelligence d'un Forbin soutenait les jeunes. Il frappe Delacroix lui-même en 1834, en 1836 (*Hamlet au cimetière*), en 1839, en 1845. En 1840, une voix, une unique voix, sauve la *Justice de Trajan*. Decamps connaît les mêmes rigueurs. Elles atteignent Corot en 1844 et en 1846, c'est-à-dire dans sa pleine autorité, dans son rayonnement de grand artiste. Les échos de la bataille sont recueillis et amplifiés par la presse. L'*Artiste* publie, lithographiées ou gravées, les œuvres exclues par l'Institut. En 1843, Thoré qui prend la tête de la critique de combat écrit : « On a refusé tout le monde. »

Pendant la première moitié du règne, on peut dire que la bataille est menée au nom de l'esthétique davidienne, mais plus encore contre un parti que pour un idéal. Et c'est la raison pour laquelle on voit l'Institut s'annexer ou gagner à sa cause des davidiens à concessions et même des éclectiques. L' « esprit » de l'Institut comme activité conservatrice a été fixé par les nécessités de la lutte bien plus que par une logique doctrinale. Il devait donc se plier au despotisme d'Ingres, comme, par la suite, à l'ascendant de toute personnalité catégorique, douée ou non de talent. Les représentants les plus illustres de l'art impérial meurent entre 1830 et 1840, — Guérin en 1833, Gros en 1835, Gérard en 1837. Outre que les circonstances du suicide de Gros, mort de sa propre déchéance, dont les gazettes romantiques ne lui avaient pas épargné l'injurieuse satire, étaient peu faites pour désarmer, ces maîtres laissaient après eux de ces

disciples éternels qui, à défaut de talent, croient devoir renchérir sur l'autorité de la fonction et se font une vertu de la dureté des sentences. C'étaient Picot, Blondel, Abel de Pujol, Alaux, dit Alaux le Romain. C'étaient aussi Hersent et, plus tard, Couder. J'ai parlé des trois premiers, auteurs et témoins de l'abaissement de la peinture officielle sous la Restauration. Les décorations en grisaille qu'Abel de Pujol exécuta pour les salles du musée Charles X, pour la galerie de Versailles et surtout pour la Bourse de Paris sont le dernier mot d'un art pour lequel la couleur est péché mortel : abondamment ridiculisées par les romantiques, l'adresse du trompe-l'œil, le parfait et enfantin simili du bas-relief y plaisaient à la foule. Alaux (1786-1864) est moins connu par ses batailles, *Villaviciosa*, *Louis XIV à Valenciennes*, *Denain*, que par sa funeste « restauration » des Primatice de Fontainebleau, où il ne fut pas sauvé par la collaboration de Laemlein, sensible et rêveur dans ses portraits lithographiés : l'un des favoris des épigrammes du temps, Alaux fut accablé d'honneurs officiels. Hersent, c'est le style héroïque tempéré par le costume pittoresque, c'est le *Gustave Vasa* de 1819, c'est surtout le chef d'un atelier d'où sort un grand nombre de bons disciples et d'adeptes. Couder (1789-1873) est moins pauvre, malgré sa sécheresse, et d'esprit plus curieux. Il a voyagé plusieurs années en Allemagne et peint, avant de finir esthéticien pur, quelques batailles sagement menées, *Lawfeld*, *Yorktown*, *Lérida* (1838), qui l'acheminèrent à l'Institut. Il y a d'habiles souvenirs de David dans son *Serment du jeu de Paume*. Il est le premier d'une longue suite de talents tempérés, dont l'éclectisme produit quelques brillantes pages et dont Léon Cogniet (1794-1880) est l'exemple le plus remarquable, — maître de plusieurs générations de peintres, auteur d'un heureux *Départ de la Garde Nationale en 1792* (Versailles) et d'un plus discutable *Tintoret peignant sa fille morte*, tableau à succès du salon de 1845 (Bordeaux). Alaux, Couder brillent parmi les stratèges de Versailles, qui a sauvé leurs œuvres et leurs noms, tandis que celui d'Adolphe Brune, coloriste doué, est complètement oublié. A la suite des protagonistes, quelques personnalités moins tranchées, Vinchon, par exemple, qui sort de l'atelier David et dont on cite *Boissy d'Anglas* (1835, Annonay), inférieur à celui de Court (1833, Rouen), qui est lui-même d'un regrettable agrément de ton et bien éloigné de la puissante esquisse de Delacroix. Enfin l'Institut voit avec sympathie se développer la carrière d'hommes comme les deux Hesse, l'oncle et le neveu, ce dernier décorateur assez froid et tendu, touché par la mystique lyonnaise, roman-

tique tempéré dans ses tableaux d'histoire, et de Signol, dont la faiblesse prêtait à rire aux polémistes. Telles sont les forces que l'Institut groupe autour des derniers davidiens, Horace Vernet faisant figure d'indépendant et de frondeur, tels sont les talents qu'il oppose à l'école romantique et parmi lesquels, on doit le reconnaître, il en est de solidement armés,



Cliché Alinari.

Ingres. — Portrait de Bertin l'aîné (1833). (Musée du Louvre.)

respectables par le savoir et même par l'ampleur des conceptions, mais tous très pauvrement peintres. C'est ce corps qu'Ingres vient renforcer et auquel il confère une autorité nouvelle, par l'éclat de son génie, par ses élèves, par une doctrine enfin.

Ingres a l'Institut et a Rome. — Longtemps avant d'y régner, Ingres en était l'un des membres, mais avec une tournure particulière de rivalité. Pendant huit années, jusqu'à son départ pour Rome, son enseigne-

ment s'opposa à ceux de Lethière, de Picot, d'Hersent et de Gros. Ces deux derniers ateliers surtout luttaient avec le sien pour les récompenses aux Salons. Les grands davidiens vivaient encore. Ils se défendaient contre le flot montant des nouveautés avec une sorte d'acrimonie désespérée, dont le suicide de l'illustre peintre d'*Eylau* est le plus émouvant témoignage. Ingres cependant était porté par la faveur publique, comme professeur aux Beaux-Arts (alors école de dessin), comme chef d'atelier et comme peintre. Au Salon de 1833, le succès du portrait de *M. Bertin l'aîné* (Louvre) eut l'ampleur d'une consécration. On voyait paraître dans cette œuvre une autorité simple et presque familière qui ne devait rien à l'artifice d'un effet ou d'un arrangement, pas plus qu'à des prestiges pittoresques, un dessin magistralement solide, aucune trace de manière, mais la vie, dans sa bonhomie et sa dignité, saisie au moment de la minute heureuse. Portrait d'une puissante signification individuelle, mais surtout l'image d'une classe, ou plutôt d'une élite, influente par la carrure et par la finesse, et, dans l'étoffe d'une vie bourgeoise, ayant l'aisance du premier rang et le feu de la spiritualité.

Les autres peintres de portraits ne pouvaient rien montrer de semblable; les davidiens dévorés de sécheresse, ou figés dans la convention des élégances mondaines, comme l'ancètre des Dubufe, conservaient une roideur, une pesanteur de pratique, parfois touchée d'une note d'éclectisme à la Vernet, très vulgaire; les romantiques avaient plus de grâce facile et parfois même une certaine largeur d'écriture, mais un peu vide; les portraits de Champmartin (1797-1883), moins délibérément « anglais » que ceux de Belloc, doivent pourtant beaucoup à Lawrence et à son école : le peintre a du goût, une touche franche, de jolies fraîcheurs de ton, mais ses œuvres se sentent d'une recherche, d'ailleurs agréable, d'arrangement (*Mme de Mirbel*, 1831, Versailles ; *Le baron Portal*, 1833, Montpellier). Ary Scheffer, dont les portraits sont beaux, y mit souvent une trop grande évidence d'intentions. Son mot sur le *Talleyrand* de Chantilly, à qui il avait voulu faire « la griffe du diable », le montre assez. Qu'eût donné Larivière, mort à vingt-trois ans (1823)? Le portrait de sa jeune sœur est charmant. Et ceux que peignit plus tard le Dijonnais Félix Trutat (1824-1848), auteur de la *Femme nue* du Louvre, assurément les plus solides et les plus émouvants de toute cette école, annonçaient une renaissance de l'art de Géricault. Le portrait, dans l'œuvre de Delacroix, n'est qu'un admirable et trop rare épisode. Dans l'œuvre d'Ingres, il est au centre, multiple, divers, et, à travers ces iné-

galités mêmes, très réelles et plus que ne le laisse croire l'actuelle religion de ce maître, ayant toujours la même largeur tranquille et le même



Cliché Lévy-Neurdein.

Ingres. — Martyre de saint Symphorien (1834). (Cathédrale d'Autun.)

respect de la vie. Si l'on est embarrassé pour définir cette pédagogie de la sincérité qu'il pratiquait dans son atelier, au milieu de ses élèves, et que ses panégyristes académiques ont nuancée d'un idéalisme faux, c'est à ses portraits qu'il faut s'adresser. Le maniérisme archaïsant de *M*me *De-*

vauçay, bien antérieur au *Bertin*, et qu'il ne craignait pas d'exposer la même année n'est pas une gentillesse érudite, mais un effort — délicieux de sensibilité, de sympathie — pour respecter le caractère. Il y a des visages qui ne sauraient être peints autrement. C'est ce que Chassériau, par exemple, a compris.

L'année suivante, Ingres exposait le *Saint Symphorien* (cathédrale d'Autun), œuvre à la fois tumultueuse et tendue, d'une unité et d'une vigueur de sentiment remarquables et où certains morceaux, la mère embrassant son enfant, par exemple, sont parmi les plus beaux qu'il ait peints. Elle déplut généralement, — à l'Institut, par la confusion d'une foule dont les éléments semblent s'enchevêtrer au hasard, par la rigueur du caractère dans les visages et dans les nus; aux amis des romantiques, par une couleur désagréable, par une exécution implacablement morne, par un retour menaçant à des costumes et à des accessoires qui rappelaient trop l'antiquomanie. Ingres irrité se plaignit avec amertume. Il renonçait à peindre pour un public aussi peu éclairé. Une occasion de le quitter s'offrait à lui : la direction de l'Académie de France à Rome était vacante. Il partit.

Pour bien comprendre l'ascendant qu'il devait exercer dans cette maison et le ton moral qu'il lui imposa, il n'est pas inutile de rappeler qu'il succédait à Horace Vernet (1789-1863). Du *Combat de la barrière de Clichy* (1822, Louvre) à la *Prise de la Smalah d'Abd-el-Kader* (1845, Versailles), ce peintre affirme les dons les plus communs, une facilité qui lui permit de couvrir en se jouant des surfaces considérables, une impersonnalité qui lui rendait le pastiche aisé, au point de le faire prendre à ses débuts pour un romantique, un tour d'esprit qu'il tenait de sa dynastie et où la sentimentalité bourgeoise va de plain-pied avec la drôlerie de caserne, enfin une vulgarité brillante faite pour séduire éternellement la foule et les cours. Jamais on n'avait été en plus flagrante opposition avec la leçon de Rome et l'Italie des maîtres.

Ingres en restaura le culte, oublié depuis longtemps. Il n'arrivait pas pour faire la découverte de Raphaël : sa jeunesse avait été nourrie de l'admiration de ce maître et de ses prédécesseurs. Il en fit partager l'ardeur, presque religieuse, aux pensionnaires. En leur inspirant le goût et la passion de ces sommets, il les arrachait à l'art facile, aux brigandages pour rire, si fort à la mode, à une Italie de cartonnages et d'opéra. Il ne pouvait pas leur donner du génie, mais il leur haussa le ton, il conquit leur respect et leur amitié, il les défendit contre l'Institut. La tension de ses

rapports avec cette compagnie n'avait jamais été plus forte. Le succès de la *Stratonice* (1840, Chantilly, variante à Montpellier), peinte pour le duc d'Orléans, les rasséréna. Ingres, sa mission terminée, revint apaisé à Paris.

Le style pompéien et la savante archéologie de la *Stratonice,* dont les



Cliché Bulloz.

Ingres. — L'Age d'or, partie centrale, d'après la réduction peinte par le maître. (Ancienne collection Léon Say.)

détails accessoires doivent beaucoup à la collaboration d'architectes érudits, coïncidaient avec un retour de faveur pour les sujets antiques. C'était le temps où Rachel faisait oublier Dorval et ressuscitait la tragédie française, où la *Lucrèce* de Ponsard éclipsait les *Burgraves*. Dès 1837, à la tribune de la Chambre, dans son discours sur l'enseignement, Lamartine n'avait-il pas laissé tomber ces paroles : « Le Beau est antique, et l'im-

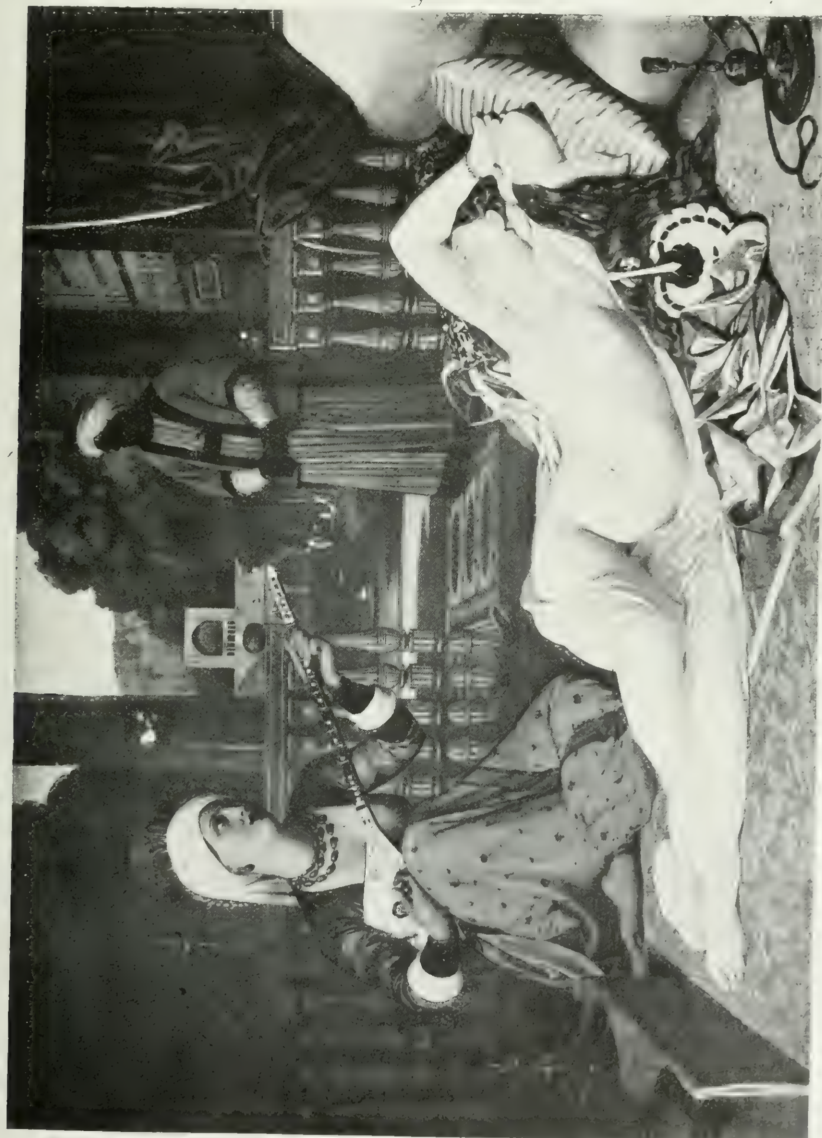
muable antiquité nous domine toujours »? Le Salon de 1843 allait voir le succès de Gleyre (1806-1874) et des *Illusions perdues* (Louvre), Gleyre qui, par sa froide perfection de métier, par l'élégance ressentie de son dessin, par son hellénisme méditatif, par sa minceur et par sa sécheresse enfin, se rapproche des ingristes, surtout dans ses compositions religieuses, le *Départ des Apôtres* (1845, Montargis), la *Pentecôte* (église Sainte-Marguerite, Paris).

En même temps la ferveur spiritualiste tendait à la peinture ascétique. C'est l'époque du *Christ consolateur*, de Scheffer, et de son *Saint Augustin*. Un Anglais qui visite le Salon de 1846 est épouvanté par le ton général de morne grisaille et de glaciale froideur. Il semble que les romantiques soient près de perdre la bataille et que le despotisme « classique » d'Ingres, soutenu par l'opinion, l'emporte définitivement sur le pittoresque, le mouvement et la couleur en peinture. Et pourtant, par une contradiction qui ne doit pas surprendre chez un homme d'impulsion plutôt que de doctrine, resté profondément un artiste sous les dehors du professeur et du chef d'école, Ingres donne en 1842 cette *Odalisque à l'esclave* qui est peut-être son plus rare et son plus parfait poème oriental, — la plus nostalgique et la plus voluptueuse miniature de la Perse...

L'exposition de 1845 à la galerie Bonne Nouvelle consacra définitivement la gloire d'Ingres aux yeux du grand public et des artistes. C'est à lui, c'est au groupe de ses élèves ou de ses adeptes, que le duc de Luynes, amateur et archéologue, avait commandé la décoration du château de Dampierre. Duban en fut l'ordonnateur, l'esprit d'Ingres y domine partout. Flandrin, Gleyre et le sculpteur Simart y travaillèrent. Ingres y commença (1843), pour l'un des deux hémicycles du salon à la grecque, l'*Age d'or*. Composition peut-être plus chargée que vraiment ample, luxuriante en groupes de nus, mais d'une rare poésie plastique, où l'accord de la forme humaine et d'un calme paysage d'Eden est d'une sonorité parfaite; paganisme voluptueux et paisible qui fait revivre l'allégresse sereine de Poussin et qui, par delà l'Institut, la doctrine et la vogue, révèle tout ce qu'il y a d'harmonieux et d'humain dans un beau génie français.

Cette renaissance classique, elle est et reste païenne chez Ingres, nourrie d'une étude amoureuse du vrai, bien éloignée du formalisme davidien. Elle est chrétienne, et plus austère, chez ses meilleurs élèves, grands décorateurs d'églises. L'atmosphère du milieu romain, de 1835

à 1840, y avait contribué, par un haut sentiment des obligations de l'art, par l'exacte dignité de la vie, par la ferveur pour les maîtres, et même



Cliché Bulloz.

Ingres. — Odalisque à l'esclave (1842). (Collection de Sir Philipp Sassoon.)

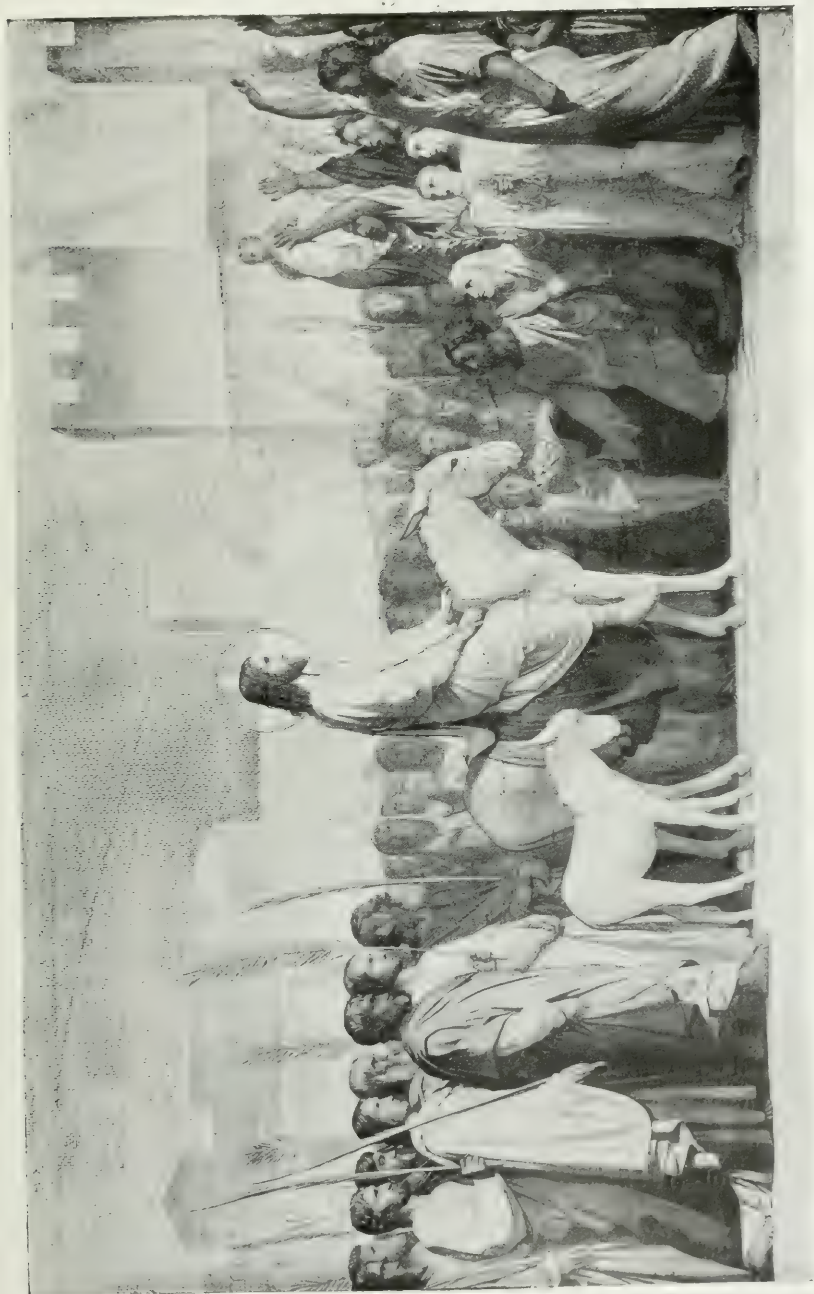
par ces sortes d'offices conventuels qu'étaient les soirées du directeur. On s'y sentait naturellement porté sur les hauteurs du désintéressement et de la foi. Chez Flandrin, qui prit la première place dans l'école et dans

les affections du maître, cette disposition était fortifiée par les origines lyonnaises.

Flandrin. Les Lyonnais. Les Préraphaélites. — Lyon a donné à la France des artistes remarquables, mais un plus grand nombre de peintres restés fidèles à leur ville, où ils ont vécu, à ses habitudes morales, à son esprit, et qui, malgré les différences de métier et de doctrine, forment un groupe à part, sinon une école. Paysagistes, intimistes, animaliers, de Boissieu, Grobon, Dubuisson, Duclaux ont vu, dans la première moitié du XIX[e] siècle, leur réputation dépasser les limites du terroir. La puissante fabrique de la soie y favorisa toujours les artistes décorateurs et les peintres de fleurs : le meilleur de l'œuvre de Pillement est peut-être là. De Philippe de Lasalle à Berjon, le style du décor crée ou suit les mouvements du goût. Saint-Jean (1808-1860) composa avec largeur ses offrandes catholiques, ses bouquets peints, enchevêtrés d'allégories ingénieuses, difficiles à déchiffrer comme un concetto de Joséphin Soulary, vieil héritage de la Renaissance lyonnaise. Le romantisme, dans tous ses aspects et à tous ses degrés, s'y épanouit avec des nuances particulières, une fièvre moins brillante, une mélancolie plus sèche et plus monotone que dans les ateliers parisiens, — le romantisme troubadour avec Fleury Richard et Révoil, le romantisme à la Robert-Fleury avec Claudius Jacquand (1805-1878), austère et bitumineux (*Thomas Morus*, Lyon ; *In Pace*, Hambourg), le romantisme pittoresque enfin avec ce très beau peintre, Joseph Guichard, qui, par ses débuts (*Le Rêve d'Amour*, Lyon), s'apparente, avec plus de force et plus d'éclat encore, aux Lemud et aux Gigoux et qui, par les esquisses de sa seconde manière, fait songer à Fantin-Latour ; avec Bellet du Poisat (1823-1883), plus voisin de nous, non moins varié, malgré l'énergique décision du tempérament, et qui, de l'éclatante tradition de Delacroix, nous conduit aux hommes de Quarante-Huit et presque à Manet.

Mais le caractère du génie lyonnais est plus fortement accusé dans la peinture religieuse. Lyon est la ville d'élection du préraphaélisme français et, quand on y réfléchit, c'est là, et non ailleurs, qu'il devait fleurir. On a vu ce que ce mouvement devait aux recherches d'Ingres et ce qu'Ingres lui-même lui devait. Mais au temps de sa direction romaine il s'en écartait décidément. Le magnifique païen, le poète sensuel renonçait à ces disciplines tendues. Il en venait à détester le gothique du Trecento et vitupérait ses élèves de perdre leur temps à Florence,

tandis que lui restait à Rome. « Il n'y a que les Grecs. » Il était mécon-



Hippolyte Flandrin. — Entrée du Christ à Jérusalem (1842). (Paris, Chœur de Saint-Germain-des-Prés.)

tent des études d'Amaury-Duval d'après les primitifs et reprochait à ses

figures à peine modelées, sur fonds clairs, cherchées dans le sentiment des portraits quattrocentistes, d'être plates et de ne pas tourner.

Les préraphaélites lyonnais, que l'on groupe d'ordinaire parmi les ingristes, furent beaucoup plus les disciples d'Overbeck. Guichard lui-même, si vaillamment peintre, connut à Rome le maître allemand et l'aima, plus encore Périn et Victor Orsel, solitaires du Campo Santo, où ils passèrent, à copier, tout l'été de 1828. Ces affinités étaient naturelles. Grande ville industrielle, durement secouée par les révolutions, grande ville catholique, illustre par ses martyrs, par son église mystique, Lyon, malgré sa situation, participe peu au génie méditerranéen. A la jonction du Rhône et de la Saône, elle appartient plus aux Alpes qu'à la mer latine. Au XIX[e] siècle, sa piété tend au mysticisme, son art à l'ascétisme et à la symbolique. Deux générations de peintres donnèrent de l'éclat à ces tendances, la première avec Orsel, la seconde avec Janmot. Flandrin, lyonnais lui aussi, et Janmot relient le groupe à l'enseignement d'Ingres, à qui Flandrin est attaché de tendresse. Mais le plus grand artiste qu'il ait produit et qui en dépasse d'ailleurs la définition, Victor Mottez, élève d'Ingres, n'est pas Lyonnais.

Milieu singulier, esthétique contradictoire et nuageuse où il entre autant d'idéologie que d'idéalité. Malgré la différence de plan et d'accent, on retrouve plus tard quelque chose d'analogue chez Chenavard, ce Ballanche de la peinture. Bonnefond, Richard, Revoil, le plus mauvais du style troubadour, voilà les premiers éducateurs de ces jeunes gens. Victor Orsel travaille de 1817 à 1822 chez Guérin : il en subsiste des traces évidentes, un mélange du vieil académisme et de la froideur davidienne, dans sa grande toile de Lyon, *Moïse présenté à Pharaon*. Mais il a vu au Louvre le fonds Denon, il s'est enivré de Trecento en Toscane. De là son *Allégorie du Bien et du Mal*, compartimentée de symboles édifiants, et, dans le reste de son œuvre, une indigence franciscaine de matière et de couleur, une suavité triste qui est son apanage. Les règles de cette mystique présidèrent à la décoration (à la cire) de Notre-Dame de Lorette, terminée par Gabriel Tyr. C'est, si l'on veut, de l'ingrisme de la première manière, mais angélique, éthéré, arrondi, débile. Janmot (1814-1892) a beaucoup plus d'autorité. Pourtant ses moyens sont pauvres : Delacroix le déplorait avec sympathie. Mais au lieu de la pédanterie évangélique d'Orsel, cet admirateur très éclairé des quattrocentistes a la puissance et la qualité de l'émotion. « Il y a chez Janmot, dit Delacroix, un parfum dantesque remarquable ; je pense en

le voyant à ces anges du Purgatoire du fameux Florentin ; j'aime ces robes vertes comme l'herbe des prés au mois de mai, ces têtes inspirées ou rêvées qui sont comme une réminiscence d'un autre monde. » Janmot, c'est le mariage mystique d'un visionnaire et d'un ingriste, avec une sorte de malaise douloureux et de mélancolique acidité, dont *Fleur des champs* (Lyon) donne une idée, et qui subsistent dans les vastes compositions cycliques du *Poème de l'Ame*, l'ensemble le plus remarquable, le plus cohérent et le plus étrange qu'ait fait naître en Europe le spiritualisme romantique. Il y a là une poésie des profondeurs, une puissance d'expression énigmatique qui dépassent de loin et William Blake et les préraphaélites anglais. Janmot est de l'ordre des grands décorateurs d'églises, avec ses compositions de Saint-François et de Saint-Polycarpe, à Lyon ; celles des Franciscains de la Terre-Sainte à Paris sont aujourd'hui détruites. Lyon n'a cessé de donner, jusqu'à la fin du siècle, des peintres religieux. Huysmans assigne une place éminente à Paul Borel. Avec ce maître cesse la veine préraphaélite, mais non pas la puissance d'exaltation triste. Il est moins un chrétien qu'un catholique et un Lyonnais. L'ardente flamme qu'il a fait courir sur les murailles d'Ars et d'Oullins éclaire avec vivacité l'âme et la dévotion de sa patrie.

Hippolyte Flandrin (1809-1864), son aîné, a grandi dans ces austérités concentrées, mais avec une rêverie plus tendre. Parmi les ingristes, il fut l'élève exemplaire, non en pur acolyte, mais par la chaleur de l'affection. Revoil avait été son premier maître. Il entre en 1829 dans l'atelier d'Ingres. Prix de Rome trois ans plus tard, il fait, lui aussi, son éducation préraphaélite et, comme tous ceux qui l'ont devancé en Italie, Ingres mis à part, il chérit les giottesques plus que les quattrocentistes. C'est au Campo Santo, c'est à Assise qu'il a ses plus fortes émotions. Le Jugement dernier de Pise l'étonne par sa puissance pathétique. A Assise, l'église Saint-François « est non seulement la plus grande réunion de peintures de cette école que j'ai jamais vue, mais encore ce sont celles qui m'ont le plus touché. Cimabue et Giotto y sont d'une grandeur étonnante. » A Sienne, la madone de Simone Memmi « est pâlie, mais toujours belle ». A Rome, les grandes mosaïques basilicales lui sont une révélation. Son maître, devenu directeur de l'Académie, l'y rejoint en 1835. Flandrin fait dès lors partie de ce grave cénacle, où l'intransigeante poésie de la vertu, des beaux enseignements, d'un noble exemple dominait cette jeunesse et l'exaltait. Ses lettres nous en font connaître le ton mieux que les spirituels souvenirs d'Amaury-Duval. Elles évoquent

aussi cette religion de Raphaël que le maître superposait à toute discipline, avec une autorité sacerdotale, une ferveur maniaque, mais elle ne dénaturait pas, ou à peine, les dons modestes du bon Flandrin. Son recueillement lyonnais l'éloignait du grand paganisme italien, qu'il le voulût ou non, tandis qu'Ingres y était naturellement porté.

Dès son premier envoi, *Saint Clair guérissant les aveugles* (1837, cathédrale de Nantes), on sent la nuance, on discerne l'avenir d'un décorateur chrétien. La puissance de la conviction et même la largeur du caractère distinguent, à travers de cruelles inégalités, une œuvre de jeunesse trop peu connue, la *Déposition de croix* du musée de Lyon ; le tableau qui lui fait face, *Dante dans le cercle des envieux*, appartient à cette vaste iconographie dantesque, qui a tenté Ingres lui aussi, et qui, depuis la traduction d'Artaud, sillonne le romantisme français. Œuvre longtemps cherchée, peinte sans flamme, mais non sans solidité d'exécution, à mi-chemin de la vie héroïque et de la scolarité. Flandrin abandonna d'ailleurs cette voie, comme les pures recherches plastiques. L'*Euripide*, le *Jeune grec assis*, vanté à l'égal de l'Œdipe, sont des études d'atelier.

C'est sur les murailles des églises que la gravité de son art trouve sa vraie place, dans l'atmosphère de la méditation, des belles liturgies et des chants religieux. Flandrin avait des aptitudes de vie dramatique que révèlent ses dessins, de la violence même, qu'il réfréna. Ses calques filtraient la forme jusqu'à lui donner l'écriture simple et la touchante majesté qui conviennent à l'ornement de la vie chrétienne. Sur l'or étincelant des absides, à Saint-Paul de Nîmes, à Saint-Martin d'Ainay, à Lyon, il dressa de grandes figures calmes, isolées par le rayonnement des fonds, non modelées, peintes par plans, où il cherchait à se rapprocher des évangélistes et des apôtres des coupoles byzantines. A Saint-Germain-des-Prés, il ordonna toute une Bible, aride, volontairement dépouillée d'agréments, réduite au strict et au frappant pour l'édification des âmes, mais dont l'agressive nudité ne manque pas de grandeur, dans des compositions comme la *Nativité*, le *Buisson ardent*, le *Sacrifice d'Abraham*. La double procession de la nef de Saint-Vincent-de-Paul avance avec une lenteur solennelle, elle semble célébrer moins la gloire que la résignation des martyrs, non les fastes de l'église triomphante, mais des vertus attristées. C'est peut-être là que nous saisissons le mieux la note particulière de la vie religieuse lyonnaise, son protestantisme de catholicité. Encore un trait commun avec les Nazaréens qui, convertis, n'ont jamais complètement dépouillé le vieil homme et à qui échappe ce charme de

la vieille peinture d'Italie, — l'humanisme chrétien. Mais pas un Nazaréen n'eût été capable d'exécuter les portraits de Flandrin. Les plus beaux comptent parmi les meilleurs du siècle. Il y a une certaine condition (et



Cliché Bulloz

V. Mottez. — Portrait de Madame Mottez (vers 1840). (Musée du Louvre.)

peut-être un certain âge) de la jeune fille française qui n'a été bien peinte que par lui. Le Napoléon III de Versailles, avec ses yeux troubles, son expression à la fois chimérique et butée, est digne de figurer non loin du Duc d'Orléans, ce parfait dandy dynastique, peint par Ingres.

Revenons au Louvre, dans cette Salle des États qu'emplit tout le

tumulte du romantisme. Dans des gris et dans des jaunes d'une finesse austère, velouté comme une grande aquarelle qui a passé, voici un portrait de femme d'une simplicité et d'une énergie charmantes. Sur la muraille nue de son atelier, alors qu'il faisait des recherches pour retrouver les procédés des anciens maîtres, un autre élève d'Ingres la peignit un jour, et le maître la trouva si belle qu'il la fit détacher et ramener à Paris. Victor Mottez (1809-1897) est, de tout le groupe, la nature la plus richement douée. C'est un ingresque, mais c'est aussi un admirateur des grands coloristes. Il a copié Giotto, Giottino, Gozzoli, Mantegna, avec une admirable et intelligente passion, — mais il adorait Titien, Rubens et les Flamands. Il était naturellement conduit vers toutes les expressions fortes, et ce qu'il admirait précisément chez les primitifs, c'est la puissance d'expression. Le dessin était à ses yeux une énergique manifestation de l'âme, et non pas l'aride et schématique langage de la pureté. « Si les formes sont nettement écrites, si par elles l'idée qui vient de l'âme va à l'âme, il faut penser que les défauts même quelquefois y ont servi et que le dessinateur les a considérés comme nécessaires. » Parole remarquable, et qui n'éclaire pas seulement le fond de la pensée ingresque, en définissant son romantisme : elle annonce aussi les symbolistes français, et même Odilon Redon.

Cette décisive autorité, cette puissance de caractère, qui font défaut à Flandrin, se sentent dans l'exécution du portrait de Mme Mottez, conduit avec une fermeté libre qui sent à la fois la volonté d'un maître et la facilité de l'esquisse, mais que maintient surtout une matière immortelle. Mottez avait retrouvé le secret de la fresque et les procédés des anciens. Il publia le traité de Cennino Cennini, et ce n'est pas curiosité pure. L'auteur des peintures du porche de Saint-Germain-l'Auxerrois, de la décoration de la chapelle Saint-Martin à Saint-Sulpice, avait discerné et pratiqué le seul procédé qui pût convenir pleinement à l'inspiration ingresque et à la décoration telle qu'on la concevait autour du maître. Ce qu'il y a de lisse et de ciré dans une pâte partout égale, partout conduite avec un fatigant souci d'unité, disparaît dans l'absorption de la couleur par l'enduit, qui la fixe en neutralisant la facture et lui donne une stabilité mate. La fresque de Mottez est le dernier terme d'un art qui ne demande rien à la sensualité de la peinture, qui fait resplendir dans la paix la magnificence ou le caractère expressif de la forme. Tous les élèves d'Ingres ont eu la volonté de ce style, et surtout à travers les vieux modèles d'Italie : mais cette volonté réfléchie tend, appuie et insiste. Mottez y atteint sans

effort, largement, presque dans une improvisation, mais confiée à une matière faite pour la porter.

Les autres artistes du groupe n'atteignent pas à cette hauteur. Amaury-Duval lui aussi fut un préraphaélite. Ingres le louait dans sa jeunesse et



Cliché Archives photo.

Chassériau. — Vénus Anadyomène (1839). (Musée du Louvre.)

donnait en exemple à ses condisciples sa candeur devant le modèle. Il en subsiste quelque charme dans sa *Jeune fille à la poupée*, un sentiment élevé dans sa décoration de l'église de Saint-Germain, mais partout quelque chose de neutre et d'effacé qui perpétue l'élève. Ziégler est moins

simple, il affecte la chaleur et le mouvement dans sa *Glorification du christianisme*, à la Madeleine. Quant à Lehmann, il fut décorateur et portraitiste : on loue les images qu'il a laissées de Liszt, de M[me] D'Agout, de Nieuwerkerke; elles prouvent la solidité d'un enseignement auquel on lui reprochait de rester trop littéralement fidèle dans ses compositions décoratives (Saint-Merry, ancien Hôtel de Ville, Luxembourg).

Tels sont les peintres formés par Ingres, ou sensibles à son influence et qui lui font cortège, au moment où, réconcilié avec l'Institut, il le domine par son ascendant personnel, par l'éclat de sa carrière et par des formules dogmatiques qui, d'ailleurs, n'affectent pas profondément sa peinture. Si l'on essaie de préciser leur position, il est facile de voir qu'ils sont des stylistes plutôt que des « classiques », que l'on prenne ce mot dans son acception davidienne ou dans celle qu'a fixée la tradition de l'ancienne peinture française. Bien plus, ils tiennent encore au romantisme par la manière dont ils ont rénové la peinture d'église, par leurs recherches archaïsantes, par l'expression du sentiment religieux. S'ils s'opposent aux coloristes et aux « pittoresques », ils n'en continuent pas moins, en lui donnant sa juste application, ce que j'ai appelé le romantisme d'Ingres. Il était donné à un grand artiste, placé en quelque sorte au confluent de ces deux poétiques, d'exprimer une plus rare et plus parfaite harmonie.

Théodore Chassériau. — Longtemps après la Commune, on put voir sur les bords de la Seine un palais en ruines, envahi par une sylve sauvage, poussée là en pleine pierre, entre des murailles calcinées qui laissaient paraître des débris de peintures. Dans ce désordre et cette solitude, restituées à la nature comme les restes d'un temple de l'Inde, léchées par la flamme, dégradées par les pluies, de grandes formes d'hommes et de femmes, groupées dans des compositions vastes, présentaient une apparence mystérieuse. Ce monument d'un peuple oublié, c'était l'ancienne Cour des Comptes. Des peintures qui la décoraient quelques-unes ont été sauvées et sont au Louvre. Elles furent exécutées à la fin de la monarchie de Juillet par Théodore Chassériau.

Le désaccord intime de ses préférences, loin de briser l'unité de cet étrange et charmant génie, lui communique une sorte de sonorité double et une, de la qualité la plus rare. Son œuvre incendiée, enfouie sous la ronce, puis restituée à la lumière, mais incomplète et mutilée, semble venir à nous des profondeurs du temps et de la mort. Sa vie rapide le

range dans cette troupe sombre et charmante d'hommes jeunes, apparus un instant pour révéler un monde inconnu, peintres et poètes dont les courtes années, dans leur énigmatique plénitude, expriment ce qu'il y a de plus précieux et de plus confidentiel dans une génération.



Cliché Archives photo.

Chassériau. — Les deux sœurs (1843). (Musée du Louvre.)

Né à Saint-Domingue en 1819, on dirait qu'il porta toujours dans son art des rêveries créoles, la nostalgie d'une humanité lointaine, de femmes douces et sauvages et de trésors oubliés. Le plus sensible des critiques romantiques, Gautier, ne s'y trompait pas et discernait dans ses œuvres, dès les débuts, ce séduisant mélange de pureté hellénique et d'exotisme, non de procédés, mais natif. A l'enseignement d'Ingres Chassériau s'atta-

cha de très bonne heure, avec une précocité de dons qui surprenait le maître et qui laissait prévoir une éclatante destinée. « Ce sera le Napoléon de la peinture, » disait-il, — parole à la fois comique et mélancolique, par ce qu'elle évoque de fracas, de despotisme et de triomphe, à propos d'un jeune peintre tôt disparu et dont l'art est un hommage aux divinités secrètes. Ingres le prenait alors par le sens des harmonies profondes de la forme, par les beaux enlacements des corps, par la poésie d'un dessin qui s'attache à l'essentiel et à l'intime de la vie. Toujours il resta fidèle à cette loi de pureté qui n'est pas la correction académique, qui ne cherche pas à réaliser un type physiologiquement noble et complet, mais qui, du secret des âmes, fait naître l'idéalité. Chassériau nous aide à comprendre la doctrine d'Ingres, ou plutôt l'esprit de son art, comme Mottez nous en montre le terme en quelque sorte abstrait, par la belle ombre silencieuse, fixée un instant, et pour toujours, sur un morceau de muraille peinte. C'est comme « ingriste pur » qu'il est jugé sur ses premiers envois au Salon. La *Suzanne au bain* et la *Vénus marine* (1839, Louvre), l'*Andromède attachée au rocher* (1841) et le portrait de *Lacordaire* (même année, Louvre), les *Troyennes* et la *Toilette d'Esther* (1842, Louvre), le portrait des *Deux sœurs* (1843, Louvre) sont bien d'un sentiment ingresque, et du romantisme d'Ingres, par la qualité de la forme et par l'unité de l'exécution. Le « rythme » plastique de la *Vénus marine* et de l'*Andromède* est relié à la petite *Angélique* de 1819. Paul Mantz voyait juste, lorsqu'il discernait (1856) dans la première manière de Chassériau une renaissance de l'ancien ingrisme, de l'ingrisme « maniériste » : « Les Troyennes s'imposèrent à l'attention de la critique par l'audace candide d'un maniérisme bien fait pour réveiller les intelligences endormies par l'école de David. Dans ces compositions... le monde antique, la femme surtout, étaient abordés par leur côté sauvage; les types révélaient une grâce primitive et presque rude, et les ajustements, les coiffures affectaient une sorte de coquetterie étrusque qui déroutait les plus hardis. » Le portrait des *Deux sœurs* est senti et peint comme *Madame Rivière* et *Madame Devauçay*. Habitué à des agréments anglais, le public le jugeait inexorablement sec et l'accueillait avec défiance. Enfin les décorations peintes à la même époque pour Saint-Merry, où Chassériau collabore avec Lehmann, Amaury-Duval et Lepaule, sont bien d'un condisciple de Flandrin.

Mais dès cette époque il portait en lui et manifestait l'indépendance, l'accent personnel de son art. La femme de Chassériau n'est pas la femme



Chassériau. — Apollon et Daphné (1845). (Collection Arthur Chassériau.)

d'Ingres, elle est plus chevaleresque et plus esclave à la fois, elle vient d'un monde rêveur, étrange et lointain. Sa chair rayonne avec plus de douceur. La Suzanne, d'une chasteté passive, est suavement modelée : c'est un Prud'hon de harem, surpris au bain, sous des frondaisons bibliques. L'adorable Vénus marine respire une candeur presque enfantine, mais cette statuette d'ivoire, épanouie et gracile, posée au bord de l'eau bleue, entre la paix du ciel et la paix de la mer, n'est pas arabesque pure et tendre chair, une pensée indéfinissable flotte dans sa rêverie, et sur son petit visage précieux se mêlent la passion, la mélancolie et la sérénité. Les Néréides qui entourent Andromède la touchent avec des gestes fins et timides. Elles prennent ses chaînes comme elles porteraient des guirlandes, dans quelque ronde océanienne. Leurs grands yeux doucement égarés sous un front étroit, leurs yeux de fées, de bêtes et de déesses, leur grâce maigre et pliante de jeunes gazelles composent un de ces inédits du sentiment plastique qui enrichissent à jamais la poésie de la féminité. Les Troyennes au bord de la mer se groupent avec une admirable harmonie. Jamais on ne fut plus près de cette musique divine qui, chez les Grecs, inspira l'art des frontons et des frises, mais une nostalgie toute-puissante réside dans ces formes si belles. L'Esther a le charme d'une miniature persane intercalée dans une vieille Bible, c'est bien le trésor caché, l'incomparable fille macérée dans les parfums et l'huile de palme pendant de nombreuses lunes pour plaire au roi des rois. Ces captives, ces victimes, ces délaissées habitent les régions d'un éternel exil. Elles portent en elles des voluptés et des tristesses étranges, et le charme souverain qu'elles exercent est semblable à l'obsession d'un songe ou d'un regret.

C'était un coloriste infiniment plus raffiné qu'Ingres et les hommes de son groupe. La couleur n'était pas pour lui pur agrément, mais puissance occulte. Il la voyait riche et savante, mais il était surtout sensible à la rareté, presque agressive, du ton. Il composait ainsi des accords absolument nouveaux, auxquels l'économie de l'exécution ingresque et des à-plat conférait une autorité de plus. Le portrait des *Deux sœurs* présente l'aspect harmonieux et bizarre d'un châle de l'Inde, éclairci, calmé, drapé avec largeur sur le mystère de deux vies humaines. La petite Esther aux yeux pers, aux cheveux de miel, entre ses deux négresses, est juive, iranienne et grecque à la fois. Ou plutôt elle appartient à une religion très ancienne, honorant la volupté dans le secret des mystères, à la lueur des lampes, au son des tambourins. Elle semble avoir été peinte

sur une tablette de sycomore, pour être suspendue dans un sanctuaire des montagnes.

Elle a déjà les bras d'une femme de Delacroix. En 1844, avec la série d'eaux-fortes pour Othello, cette influence, ou plutôt cette affinité se pré-



Cliché Archives photo.

Chassériau. — La Paix, décoration de l'ancienne Cour des Comptes. (Musée du Louvre.)

cise. Le Salon de 1845 est le lieu d'une rencontre singulière entre les deux artistes qui exposent l'un le *Portrait de l'empereur du Maroc*, l'autre celui du *Khalifat de Constantine* (Versailles), et les critiques ne se privent pas de rapprochements, en général défavorables à Chassériau, que Baudelaire — apte entre tous à comprendre la poésie de cet art — juge néan-

moins avec une rare sévérité de termes. Chassériau cherche à « détrousser » Delacroix; sa position est « équivoque ».

En réalité, c'est un magicien qui subit un enchantement. Il se détachait d'Ingres comme du pur formalisme plastique. Il retrouvait en Delacroix le sens du mystère, étranger au paganisme ingresque, et de plus riches moyens pour en communiquer l'émotion. Son voyage en Algérie (1846) lui révélait un Orient mélancolique, chevaleresque et libre. Il se penchait sur Shakespeare comme au-dessus d'une source qui reflète, avec le visage de l'homme, les profondeurs inconnues de son âme. Dans ces domaines nouveaux, il portait encore ses nobles langueurs et son don divin.

Desdémone est la sœur des captives de Troie, la même nostalgie l'accable. La manière dont les groupes se composent, les beaux mouvements qui se contrarient et qui se complètent, les têtes qui se penchent appartiennent au même art qu'*Andromède* et les *Troyennes*, et l'on reconnaît sans peine la pénétrante modulation de la première manière. Les *Cavaliers arabes emportant leurs morts* ont ces visages « héroïquement suaves » qui n'appartiennent qu'à Chassériau, et Gautier « ne se figure pas autrement les Grecs et les Troyens ramassant leurs morts sous les remparts d'Ilion. » Six années avant son voyage en Algérie, Rome l'avait glacé comme un fastueux tombeau. Aux rives africaines, Chassériau se retrouvait dans une atmosphère de songes et de merveilles, toute brillante de poésie. Ses dons de coloriste s'y enrichissaient et s'y avivaient de notes singulières : « Le ciel, d'un bleu exquis ; les montagnes ordinairement comme du lapis, le jour ; l'air poudré d'or, ce qui donne une vapeur splendide ; le petit bois extrêmement bleu et lumineux près d'une eau vert émeraude, et çà et là, des trous éclatants de soleil. » Mais le grand poète des caresses de la forme ajoute aussitôt : « Etudier une belle femme pliée pour atteindre la main de l'enfant souple et tendre. » Dans un recoin de ghetto africain, sur un pavement de dalles, debout de chaque côté d'un berceau pendu aux solives par des cordes, les *Juives de Constantine berçant un enfant* sont les sœurs d'*Esther*. Même lorsqu'il revient aux thèmes favoris du romantisme des cénacles, avec le *Mazeppa* de 1853, la figure de jeune fille qu'il dresse près du cheval abattu domine toute la composition et y fait régner cette grâce farouche, cette pensive noblesse de la femme telle qu'il l'a rêvée et toujours peinte. Elles sont le charme du beau portrait de Dame, ou de jeune fille, en blanc, couronnée de fleurs, tenant un bouquet à la main, triste et parée, rayonnante et lointaine,

ornement du musée de Quimper. Elles brillent encore dans les voluptueuses nonchalances du *Tepidarium*, exposé la même année, la plus connue de ses œuvres, la plus écrite, mais non pas la plus pénétrante, où l'on a voulu voir un retour aux disciplines d'Ingres.



Couture. — Les Romains de la décadence (1847). (Musée du Louvre.)

Cliché Bulloz.

Mais plus encore que dans cette ode plastique, plus que dans la *Défense des Gaules* (1855, Clermont), commémoration à la Michelet, l'aisance mystérieuse de son génie, ses dons sacrés se développent dans les peintures qu'il exécuta pour la Cour des Comptes de 1844 à 1848. Le

long de l'escalier, le *Silence*, la *Méditation* et l'*Étude*, peints en grisaille, installaient au début de cette symphonie décorative de larges et calmes accords d'une noblesse sérieuse. Puis, au premier étage, entre des frises et des pendentifs, l'*Ordre pourvoyant aux besoins de la Guerre*, la *Paix* et le *Commerce rapprochant les peuples*. Un groupe de Forgerons, martelant des armes sur l'enclume, occupait la partie droite de la *Guerre*. A leur énergie brutale, à leur musculature de cyclopes, à l'atmosphère de fournaise où leur rude travail s'abat par coups alternés, la *Paix* oppose la majesté de la pensée, l'accomplissement des devoirs graves et doux. Elle étend sa main droite sur le groupe des Mères, et, sous le rameau d'olivier, leurs beaux bras forts serrent leurs petits enfants contre leurs jeunes poitrines avec une ferveur de tendresse : elles sont les sœurs de la belle figure maternelle du *Saint Symphorien*, mais avec je ne sais quelle élégance prudhonnienne. Derrière elles, pareils aux bêtes de quelque frise, des bœufs pesamment labourent. Les deux panneaux du *Commerce* montrent l'un des hommes d'Occident débarquant dans une ville orientale, l'autre des Hindous, des Chinois, des Malais, au sortir d'une jonque, apportant sur nos rivages les richesses de leurs pays. La poésie des grands travaux et des grands devoirs de la vie, accomplis avec calme par des êtres simples, en plein épanouissement de grâce ou de force, telle est la nouveauté de ces compositions, — leur harmonie éternelle. Les débris qui nous en restent semblent venir d'un âge lointain. Alors que la monarchie de Juillet créait le musée de Versailles pour fixer l'idéal des classes moyennes, leur conception agitée, romanesque et puérile de l'histoire humaine, Chassériau, grâce à l'initiative de Tocqueville et de Vitet, déployait sur les murailles de la Cour des Comptes l'image de vérités plus profondes et plus stables. Les peintres d'église, les archaïsants chrétiens ne nous ont laissé rien de pareil. Par delà les écoles et les groupes, et malgré ses propres dissidences, Chassériau rejoint les sublimes grandeurs de l'art dans la décoration des monuments. Il en assure l'avenir, par une vue large, par un sentiment moderne de la vie. « Faire un jour, dans la peinture monumentale ou en tableaux, écrivait-il, des sujets tout simples tirés de l'histoire de l'homme, de sa vie, — ainsi un voyageur, ainsi le penseur, le joueur, le désœuvrement, la douleur, le retour, le voyageur voyant les fumées bleuâtres de sa ville montant dans l'air, les prisonniers, la liberté, le dégoût, l'épouvante, la colère, le courage, la misère, le faste, l'amour et autant de sujets où on peut être émouvant, vrai et libre ». C'est le programme d'un nouvel humanisme.

Il mourut en 1856, à trente-sept ans. De l'*Esther*, de la *Vénus marine*, mais avec une surcharge de littérature et de joaillerie, sort Gustave Moreau. Des *Troyennes* à la *Paix*, les harmonies profondes du génie de Chassériau ont formé Puvis de Chavannes.

TENDANCES NOUVELLES. — Ce beau génie, harmonique et contrasté, unit deux forces qui vont désormais fléchir. Les maîtres rayonnent toujours et leur autorité reste entière : le privilège des héros, c'est de ne pas cesser d'être actuels. Mais si nous avons Ingres et Delacroix en pleine possession d'eux-mêmes et de leur gloire sous le Second Empire, nous n'avons plus le romantisme et l'ingrisme dans leur pureté. Les générations nouvelles exigent autre chose. On dirait qu'elles se détendent ou qu'elles cherchent ailleurs. Dès les dernières années du règne de Louis-Philippe, l'atmosphère des Salons n'est plus la même qu'autrefois, on y discerne dans leur principe et dans leurs commencements des tendances qui prendront peu à peu plus d'étendue et plus d'autorité.

La *Stratonice* avait mis l'archéologie à la mode. Le Second Empire en fera sortir le renouveau du style pompéien. Dès ce moment, on y mêle le goût d'une antiquité de roman ou de saynète, une espèce d'alexandrinisme équivoque qui n'a pas, à beaucoup près, la netteté d'incision et la pureté de frappe de la poésie anthologique, mais qui se présenta d'abord avec une autorité de jeunesse et la science la plus adroite. Le *Combat de coqs*, de Gérôme, est de 1847, — peinture à la fois aimable et sèche, d'une composition très étudiée, d'un ton aigrelet. Ces sortes de grâces ont bien vieilli, mais l'œuvre, heureusement venue, créa le genre. D'un ton au-dessous, mais du même ordre, le tableau de Jalabert, *Horace, Virgile et Varius chez Mécène*, trahit, non seulement des intentions analogues, mais une formation pareille. Gérôme et Jalabert sortaient de l'atelier Delaroche. Ils portèrent tous deux, jusqu'au terme de leurs carrières, très inégales, le même souci de l'anecdote et le même désir de plaire. Au fond ils continuaient à illustrer cette tradition des classes bourgeoises qui se méfient des sommets et qu'une certaine antiquité ne déconcerte pas, pourvu qu'elle soit amusante, familière, qu'elle évoque sans peine les souvenirs de l'éducation classique et quelques lambeaux des Odes d'Horace.

L'*Orgie romaine*, de Thomas Couture, exposée la même année que le *Combat de coqs*, allait plus loin. Elle enthousiasma le public et la critique, qui salua en elle la révélation d'un maître. Gautier y voyait revivre le génie des grandes époques. Nul critique plus que l'admirable

écrivain n'avait le sens et l'exigence de la beauté plastique, l'aptitude à la volupté telle que les anciens l'ont entendue, et il l'a célébrée dans des strophes immortelles. Mais cette fois il fut pris, — il fut abusé, veux-je dire, par un air de faste et de noblesse, par des proportions vastes, heureusement meublées de figures bien venues et jetées comme d'un seul coup sur la toile par un homme sûr de ses effets, jusqu'à une pédanterie de vanité qui se fait jour dans les écrits du peintre. Delacroix, lui, vit la limite, et que l'artiste ne se dépasserait jamais. L'*Orgie* est incontestablement le chef-d'œuvre des succès de Salon. Elle se dépense en étonnantes facilités. Elle joue de ces effets gris et de ces notes argentées où Gautier retrouvait Venise, Planche l'harmonie verdâtre et blafarde de Restout, Delacroix une lumière pareille à de la farine. Gautier avait senti plus juste en discernant, dans d'autres œuvres du même peintre, un dessous de Winterhalter. L'art officiel du Second Empire, avec son brio de pastiche, son ton équivoque, son paganisme de boudoir, est contenu tout entier dans l'*Orgie romaine*, mais elle exerça aussi une puissante attraction sur beaucoup d'artistes étrangers : avec les maîtres d'Anvers, Delaroche et Couture ont profondément marqué un certain art de la seconde moitié du siècle.

Par contre, quelques isolés cherchaient chez les Bolonais, chez Caravage, la puissance de la concentration lumineuse et la véhémence de l'effet. La trace la plus ancienne de leurs inquiétudes apparaît peut-être chez Sigalon, mêlée à une chaleur et à des agréments vénitiens. Les beaux dons énergiques d'Adolphe Brune le portaient à les partager, et il fit son profit de ces modèles. L'ouverture du Musée espagnol en 1838 était faite pour les confirmer, mais c'est lentement que l'influence s'en fit sentir. Elle apparaît avec force à l'époque suivante. Elle agit profondément sur certains aspects du réalisme. Mais le retour à des harmonies sobres et fortes, à l'éloquence des grandes ombres se heurtant à des clartés subites se fait sentir çà et là en plein romantisme, — et c'est une des ressources dont se serviront les maîtres qui lutteront contre lui[1].

1. V. L. Rosenthal, *Du romantisme au réalisme*, surtout pp. 224-248.

LIVRE TROISIÈME

LE PAYSAGE FRANÇAIS

CHAPITRE PREMIER

COROT ET SES MAITRES

L'histoire du paysage français est celle de notre génie même. Il s'y reflète avec pureté. Rien n'y vient altérer l'image des générations, et leurs crises les plus violentes y trouvent un apaisement. Cet art nous fut de tout temps un moyen d'exprimer les émotions et les pensées qui forment notre plus haute conscience. La nature n'a jamais été pour nous un abîme vertigineux peuplé de dieux obscurs, mais un miroir où paraît notre humanité. Ce qu'il y a de pondéré dans notre race n'y agissait pas au détriment d'une sensibilité toujours fine et vive, mais qui restait juste. Même lorsque la France, impatiente de se rajeunir et pleine d'une vie forte, accueillit dans sa culture les formes les plus nouvelles, la peinture de paysage fut pour elle un domaine d'harmonie. Elle revint à ses origines natales qui lui donnèrent la fraîcheur et la paix. L'époque romantique a favorisé ce retour à nos champs, à nos forêts, à nos grèves, après les plus sereines méditations d'Italie. Elle multiplia, elle approfondit les émotions de l'homme, mais, alors même qu'elle lui faisait connaître le grand mystère de la nature et la poésie des choses cachées, elle lui laissait la qualité de sa mesure et ses exactes cadences, comme les fruits naturels du terroir. L'inverse est également vrai : les siècles de grande clarté intellectuelle ont laissé intacte la sensibilité des paysagistes, comme les mouvements de la sensibilité ont respecté en eux l'élégance de la raison. C'est ce qui permet de passer sans effort de Poussin à Corot.

Mais sur ces dessous d'unité qui forment la solide trame d'une pareille histoire, fleurit la diversité des générations, des groupes d'amitiés, des hommes même. A la candeur attentive des Nativités neigeuses, des paysages de vendange et de chasse peints par les enlumineurs, le XVIIe siècle fait succéder le faste et la majesté. La nature prend une place plus large et plus décisive, il semble qu'elle se suffise, — mais elle est toujours dominée par la présence ou par la pensée de l'humanité. Tous les éléments du paysage sont ordonnés pour faire cortège à quelque grande action ou aux souvenirs augustes qu'elle a laissés après elle. Ils sont conçus comme des idées et ils s'enchaînent comme une période. La nature est un ordre, qui, sans l'homme, redevient chaos. Les terres les plus riches en glorieux passé portent les plus beaux paysages, parce que c'est l'histoire même qui les a construits et qui maintient en eux la mémoire des sages législateurs, des dévoûments célèbres, des mères héroïques et des grands capitaines. Le sol de l'Italie dessine encore le soubassement des demeures romaines ; les acropoles de ses montagnes établies sur des murailles naturelles ne font qu'en prolonger le mouvement, et le tuf semble taillé par la main de l'homme ; les troncs des forêts, hauts et droits, sont pareils aux colonnes des temples. Mais cette architecture de la raison et de la vertu n'est pas aride, et ses ordonnateurs sont sensibles à la poésie des apparences. Le paysage des *Bergers d'Arcadie* respire une sérénité rêveuse. Les lointains aériens qui dessinent dans l'éther le noble profil des monts reculent les limites d'un univers défini par l'humanité, mais envahi par la lumière. Sa gloire éblouit Claude, et c'est pour la contenir avec dignité comme pour en répercuter les splendeurs, plus encore que pour honorer les héros et les saints, qu'il distribue autour du soleil, se levant ou se couchant sur les flots, les portiques corinthiens, la grave magnificence des exèdres, les dalles de marbre des quais. En présence du Campo Vaccino, il est moins pénétré par les souvenirs du Forum et par le retentissement des harangues que par la douce poésie de ce lieu sauvage où l'indifférence de l'homme laisse la ruine retourner lentement à la nature et se décorer de solitude.

Les maîtres du XVIIIe siècle étaient attentifs, eux aussi, à la qualité de ces accords. Ils la tempéraient de tendresse et de volupté. Watteau rêve dans les jardins et, de sa rêverie, naît un monde enchanté qu'encadrent de flexions molles les gazons aux douces pentes et les arbres penchés. Ce que Fragonard, Robert et les peintres de ruines vont chercher en Italie, ce ne sont plus les inébranlables assises des belles pen-

sées, mais l'alliance du style et du pittoresque, l'élégance des formes nobles jointe à la poésie de la décrépitude, à la fantaisie de la vie familière. Dans le décor de l'opéra de Panini, un peu froid et brillamment artificiel, ils mettent leurs éblouissants dons de peintres et leur verve lyrique. Joseph Vernet est italianisant, lui aussi, mais à la provençale, avec un don d'arrangement rapide, d'installation heureuse, une vivacité



Cliché Archives photo.

David. — Vue du Luxembourg (1794). (Musée du Louvre.)

d'improvisateur que rehausse une séduisante et lumineuse justesse de vision, un sentiment calme dans quelques études de Rome ou d'Avignon. Tous ont un subtil charme de touche et de palette, qui communique à leurs œuvres, surtout à leurs petites toiles, lestement enlevées, la chaleur de la vie, la gaîté de la lumière. Robert voit souvent l'effet large, il a toujours une matière transparente et solide, la délicieuse poésie des gris chauds. Derrière eux, des peintres obscurs, de charmants bohèmes du paysage qui, à l'Italie des ruines et des ronces, majestueuse encore dans sa fantaisie pittoresque, opposent la familiarité hollandaise d'une nature plus agreste, d'une campagne de cabaret, — Bruandet, Lantara. Cepen-

dant Georges Michel, inconnu, prépare à Montmartre et à Romainville les grasses et fortes assises du paysage moderne et regarde le ciel avec des yeux de marin et de berger. Un autre grand artiste, Moreau l'aîné, moins obsédé de Hollande et de tons roux, fin Parisien des bords de la Seine, peint, avec une justesse élégante, un sentiment d'exquise vérité aérienne, l'atmosphère d'argent, les feuillages frais des environs de sa ville.

C'est contre cette Italie lâchée, contre ces charmants vagabondages romains, c'est aussi contre ces Ruysdael et ces Hobbéma de banlieue que s'éleva le paysage davidien[1], restauré de Poussin, mais pauvrement et d'une façon scolaire, par Valenciennes, avec *Cicéron découvrant le tombeau d'Archimède* (1787). Ce titre suffit à définir le programme qui va s'imposer à plusieurs générations de peintres. Le Provençal Bidault, avec plus d'étude et de variété, Victor Bertin, avec une pureté morne, obéissent à des disciplines analogues. Il y a des lueurs de libéralisme et des intentions de probité dans les écrits théoriques de Valenciennes, mais il en reste bien peu de chose dans son art. On a grossi le rôle de Watelet, parce qu'il a peint quelquefois des sapins. Il est vrai qu'il s'égare dans le « paysage champêtre », près d'un moulin, à l'ombre d'arbres en bouquet, mais il émonde et il arrange, il est armé d'un pinceau petit, il exécute avec une froideur timide. Le plus souvent il s'attache à des Tempés et à des Tivolis où ses admirateurs retrouvent le style du Guaspre, heureusement opposé au « genre ». L'un d'eux, Kératry, n'hésite d'ailleurs pas à écrire : « On ne saurait admettre que l'école hollandaise, que Potter, que Vouvermans, ou Rhuisdael lui-même, aient vraiment traité le paysage. Dans cette partie, ils ont composé tout au plus des tableaux de genre, comme Greuze, et, après lui, M. Bouton et Mlle Lescot en font d'histoire. »

Cependant, on voulait et on cherchait autre chose, mais on ne s'écartait guère du cadre imposé et l'on suivait toujours les mêmes règles. On avait sous les yeux l'Orient de Jaffa, les neiges d'Eylau, l'automne de la Malmaison, et il ne semble pas que ces grandes divinations du paysage moderne aient exercé une influence quelconque sur les contemporains. Le paysage héroïque dura longtemps, jusqu'aux Flandrin, et nous avons pu voir le dernier maître de cette dynastie rester fidèle à son esprit et à ses procédés jusqu'aux jours de l'impressionnisme. Mais les successeurs de

1. On ne connaît qu'un paysage peint par David, une *Vue du Luxembourg* (Louvre), exécutée pendant son incarcération, après Thermidor, et pour en fixer le souvenir. C'est une charmante étude, très sincère, et qui n'a rien de « davidien ».

Valenciennes le renouvelèrent avec talent et, dans ces limites étroites, surent exprimer une poésie pleine de charme. Il y a tout un groupe de paysagistes nés entre 1795 et 1805, ascétiques et transparents, chez qui retentissent avec douceur de délicieuses notes justes. C'est la saveur de l'eau pure, après le sable du désert. Nous les aimons comme des primitifs. Ils le sont, — les primitifs de Corot. Leur sécheresse même a son



Aligny. — Villa italienne (1841). (Palais de Fontainebleau.)

prix. Ils voisinent aussi avec le romantisme d'Ingres. C'étaient Rémond, Aligny, Édouard Bertin et Alexandre Desgoffes, un peu plus jeune qu'eux. Ils regardent la nature avec des yeux plus attentifs que Valenciennes ne l'a jamais fait. L'Italie est le domaine favori de leur inspiration, elle sert de cadre à des Œdipes, à des Déjanires, mais elle est étudiée aussi pour elle-même, pour la poésie des mouvements de terrain, la majesté des vestiges de l'ancienne Rome, l'équilibre des masses de feuillages dans les essences méridionales. L'autorité d'une composition harmonieuse et bien vue, l'élégante économie de la touche, la sobriété de la matière, la qualité d'une lumière blonde et juste distinguent parmi beaucoup

d'œuvres du même genre, ce tableau d'un oublié : la *Vue du Colisée* de Bourgeois (Lyon).

La restauration donnait au style héroïque une consécration officielle en fondant le prix de Rome de paysage historique. Michallon (1796-1822) l'obtint le premier en 1817 avec *Démocrite et les Abdéritains*. Le tableau que conserve de lui le Louvre, *Roland à Roncevaux* (1819), offre un curieux mélange de style historique et de maniérisme romantique. Mais c'est d'après ses paysages d'Italie, ses études et ses dessins, que l'on doit juger Michallon. Il a deux qualités éminentes, l'une qu'il tient de l'école, l'autre qui est son don propre, l'harmonie de la composition et, d'autre part, une certaine justesse, mais limitée, des valeurs aériennes. On les retrouve chez Aligny, et surtout chez Édouard Bertin. Ils restent chers à nos mémoires, comme les amis de la jeunesse de Corot. Édouard Bertin composait à peine, il avait le privilège de découvrir le beau motif sur nature, sans avoir à l'arranger ou à l'inventer. Et, porté par le même courant que les préraphaélites français, il s'intéressait aux primitifs, il empruntait à leur histoire le sujet d'un de ses tableaux, *Rencontre de Cimabue et de Giotto près de Fiesole* (1827). La maigreur de ses premiers plans, garnis de planches sèches et bien alignées, le faisait ranger parmi les « gothiques ».

Corot est le contemporain et l'ami de ces trois peintres. Il naît à Paris en 1796 d'un petit commerçant aisé, d'origine normande. Boursier au lycée de Rouen (1807), il ne fait pas de longues études; plusieurs années, il est commis chez un marchand de draps parisien, « Au Calife de Bagdad », rue Saint-Honoré. Il voulait peindre. Son père s'y opposait. A vingt-six ans, il obtient une pension de quinze cents livres et la permission de se livrer à ses goûts. Michallon, dans tout l'éclat de sa jeune réputation, fut son premier maître et son ami, avec Victor Bertin. C'est de Michallon que Corot reçut ce conseil : « Bien regarder la nature et la reproduire naïvement, avec le plus grand scrupule. » Parole étonnante, si l'on songe à ce que représente alors le paysage intellectuel, à l'idéologie des formes vivantes, qui même chez les mieux doués l'emporte sur l'étude. Elle s'explique si l'on compare les dessins de Michallon, lumineusement justes, et les dessins de Bidault, par exemple, durs comme des lavis d'architecte. Elle nous livre en même temps le secret d'un beau génie : la naïveté, sincère, mais d'étude et d'application chez Michallon, spontanée, rayonnante chez Corot, naïveté qu'il conserva même lorsqu'il abonda dans sa propre manière, naïveté qui s'allie à

cette haute passion de l'ordre, à cette largeur et à cette fermeté d'assises qu'il doit à l'apprentissage du paysage historique et dont il confirma la charmante autorité au cours de ses voyages en Italie.

Cette rare vertu, cette simplicité de cœur en présence de la nature, il la portait toute en lui. Il n'avait pas besoin de faire effort pour voir et pour aimer, car il avait une sensibilité de grand poète jointe à une bonhomie qui ne le quitta jamais et qui est sans doute le trait dominant de son carac-



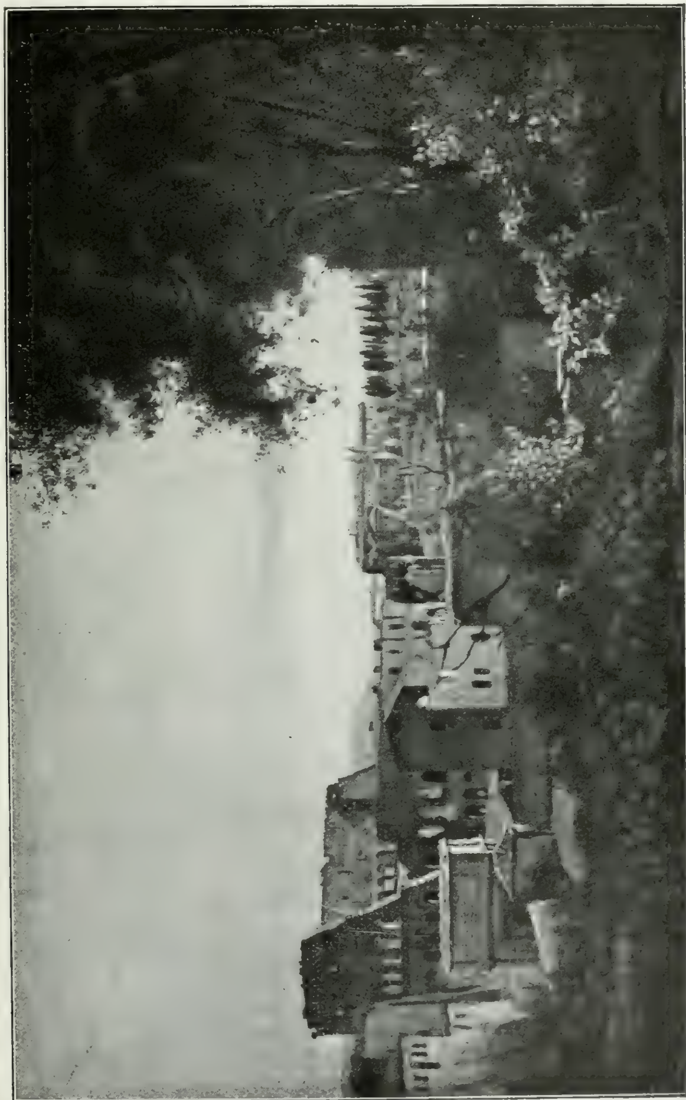
Edouard Bertin. — Agrigente (d'après la lithographie de Jules Laurens.)

tère. Qui dit bonhomie dit humanité. Dans la naïveté de Corot, il y a de la tendresse, et ce respectueux scrupule dont parlait Michallon, mais un scrupule d'homme ému. Bien loin de s'attacher à cette triste exactitude des détails, à cette minutie oiseuse qui, un peu plus tard, perdaient Delaberge, elle se portait à l'essentiel, à la vraie beauté d'un paysage, qui est la distribution et la qualité de la lumière. Ainsi Corot rejoint un autre naïf, que ses contemporains nous représentent comme un homme de peu d'esprit, Claude, et l'on a vu qu'il est aussi de sa lignée par l'élégante et solide installation des masses. Cette âme transparente est d'une parfaite qualité française, par le don de l'ordre, par la naïveté de l'émotion. Il est naïf comme La Fontaine, non par gaucherie d'esprit, si

l'on peut dire, mais avec une candeur pénétrante, parfois même avec malice. Dès ses débuts, il est admirable de voir comment il s'oppose à l'adresse de ceux qui, même en étudiant la nature avec honnêteté, semblent la connaître par cœur et la peindre de pratique. C'est ce qui donne aux Corot d'Italie un tel air de jeunesse. Il semble que le génie français sorte d'un long sommeil, et qu'il soit touché, ravivé par la rayonnante fraîcheur de l'aube, dans un matin d'argent.

L'Italie (1825), la campagne de Rome lui révélaient la vraie qualité d'un paysage dont il avait étudié l'ossature et, si l'on peut dire, la calligraphie formelle chez Bertin. La réalité était plus calme et plus large. L'intelligente amitié d'Aligny l'aidait à en pénétrer le style, — le caractère résolu des beaux mouvements de terrain qui prolongent les ouvrages de l'homme, et cette secrète mathématique des masses et des courbes qu'Ingres appliquait vers le même temps à l'étude des corps. Il ne suspendait pas, comme Hubert Robert et les ruinistes du XVIII[e] siècle, de capricieuses guirlandes entre les colonnades et sur les murailles éventrées, il ne se sentait pas de curiosité pour la poésie pittoresque des architectures caduques. La terre et les monuments étaient les éléments de compositions fortement ordonnées, toutes prêtes pour un peintre, mais dont il fallait saisir les accords simples et la noblesse naturelle. Surtout il étudiait la lumière romaine, si limpide dans les belles saisons intermédiaires, l'automne, le printemps, et jusque dans les transparentes rigueurs de l'hiver. Nulle part le ciel n'est à ce point l'espace, nulle part il ne rayonne avec un plus doux et plus solennel empire, et nulle part non plus il ne se laisse plus profondément pénétrer. Les ondulations du sol, les lignes et les groupes d'arbres, les monuments bien construits s'étagent avec limpidité sur une série de plans que les vapeurs des climats du nord laissent moins aisément paraître. Sur les murailles espacées le soleil se répercute comme un écho qui s'affaiblit sans mourir, et les ombres elles aussi, à mesure qu'elles s'éloignent du champ des oppositions fortes, recueillent de plus en plus le reflet du ciel, deviennent plus blondes, ne sont enfin que des accents légers. Ainsi se définit un univers où les choses n'existent qu'en vertu de deux principes : la loi de l'harmonie qui les enchaîne, la loi de la lumière qui les éclaire, l'une étant pour le peintre fonction de l'autre, car la manière dont les formes se lient, s'encadrent et s'ajustent n'est pas indépendante de la manière dont elles répondent à la lumière. Telles sont les délicates correspondances dont Corot étudiait le secret en Italie. Ses aînés, ses jeunes maîtres étaient pleinement capables de bien dessiner

cette nature à laquelle les Français d'âme élevée furent toujours très sensibles, mais aucun d'eux ne l'avait encore vraiment peinte, par indifférence optique, par inattention au jeu exquis des valeurs. Les valeurs,



Cliché Bulloz.

Corot. — Le Colisée (1826). (Musée du Louvre.)

c'est-à-dire l'exacte mesure de la lumière à la surface des corps, les valeurs dans leur justesse locale et dans leurs rapports d'ensemble, voilà ce qu'il y a de rare et de personnel dans le paysage de Corot. Ce sont leurs accords qui nous communiquent d'une manière si pénétrante

sa poésie intime et qui lui assurent une perpétuelle justesse de ton.

Il avait aussi, dès cette époque, au plus haut degré, le sentiment de l'atmosphère, et ce n'est pas la même chose. La lumière de son art rayonne, non dans l'espace aride des géomètres, mais dans un milieu souple et changeant. On y voit clair, mais on y respire aussi. Même dans cet air léger de l'Italie, la lumière est enveloppe et baigne toutes choses tendrement. L'atmosphère n'est pas brume ou densité, elle ne pèse pas, elle s'interpose, elle établit non seulement des rapports de clair-obscur, mais une plus secrète alliance. Le trait qui la pénètre n'est pas une flèche à trajectoire tendue. En touchant le tranchant des arêtes, il les émousse, et les surfaces nues elles-mêmes, les grands pans désolés où s'installe le soleil, les bâtisses carrées, bien à leur plan, les minces colonnes blanches, les coupoles rondes, les peupliers noirs et les cyprès participent à la vie d'un milieu aérien. Les « lointains » des vieux maîtres en donnaient quelque idée, mais il arrive qu'ils tournent à ces fades fraîcheurs, à ces évanouissements de la matière dans un rose ou dans un bleu qui sentent l'atelier et le procédé, tandis que des ombres massives, aggravées par les ans, les encadrent avec tristesse. L'atmosphère de Corot est partout, elle donne à tout une qualité mystérieuse et précise, un charme surprenant de vraisemblance et de songe.

Pour traduire ces sortes de prestiges, il n'avait pas besoin d'une palette riche, ni même très variée : elle devient de plus en plus simple, à mesure qu'il avance en âge. Jamais il n'a été séduit par le brillant des tons locaux. Dans ses études d'Italie, le bleu impondérable du ciel, quelques verdures solides, des gris, des roses, lumineux comme des notes de pastel, mais moins poudroyants, quelques roux légers pour les fabriques et pour les terrains. La touche même, sur un dessin qui ne bouge pas, n'a rien de catégorique : on sait que la valeur ne dépend pas seulement de la manière dont le ton est fait, mais de la manière dont il est posé sur la toile. Corot est également éloigné d'un faux brio d'exécution, des saveurs et des ragoûts, et de cette impersonnelle sécheresse qui empêche d'aimer ses contemporains. Un rare privilège l'élevait au-dessus d'eux tous : il était plus attentif qu'habile, et les pensionnaires de l'Académie de France le voyaient avec étonnement peiner et revenir pendant de longs jours sur des études qui nous semblent peintes d'un seul coup, en quelques matinées heureuses, grâce au parfait accord, assidûment cherché, des valeurs et des formes. Il en fut ainsi pour son *Colisée*, auquel il consacra trente séances, et probablement pour son *Forum*, deux œuvres de ce temps-là

qu'il légua au Louvre, et qui contiennent en effet, avec toute sa jeunesse, les lois définitives de son art. De ces paysages tant de fois traités, le faste oratoire, les agréments petits disparaissent. Il ne reste que des masses simples, justement pondérées, dont l'exacte et belle lumière, la parfaite



Corot. — Le château Saint-Ange vers 1827. (Musée du Louvre.)

Cliché Yvon.

convenance de valeurs sont aussi prenantes que peut l'être, dans un autre ordre d'idées, la vérité de caractère d'un crayon d'Ingres[1]. Mais l'on n'y sent nulle part la tension ou la volonté. Aucune trace non plus de cette

1. Le fond du portrait de Granet est un Corot d'Italie.

certitude autoritaire, de cette beauté graphique trop suc et trop écrite, naturelle aux paysagistes italianisants de la Restauration, aux habiles de la perspective et du « style ». Aligny, savant et doué, n'a jamais dépassé la noble sécheresse de l'épure. Chez Corot, l'étude des valeurs, le sentiment de l'atmosphère, la limitation de la palette, la qualité de la touche enfin, répondent aux dons d'une âme jeune, sincère, candide qui atteint naturellement le style, non par la doctrine, mais par la naïveté.

Lorsqu'il commence à exposer, ce don lui reste dans des œuvres plus écrites, plus conformes à l'académisme du paysage. Le *Pont de Narni* (1827) n'a pas cette fleur de jeunesse qui est si précieuse dans l'étude, mais le charmant mystère des bois, des rochers, des terrains baignés d'une lumière transparente, la poésie des lointains inaccessibles et nets s'imposent encore à une composition scolaire. Toujours l'étude aura chez lui la fine autorité du vrai. Sa maîtrise des dernières années s'abandonne à une aisance rêveuse. Mais là, sur nature, dans la campagne de Rome, dans les Monts Albains, à Marino, à Castel-Gandolfo, à la villa d'Este, à Rome même, sur les bords du Tibre, devant la belle masse ronde du château Saint-Ange, rien ne s'interpose entre le génie de ces lieux si beaux et son génie naissant, ni l'acquis d'une expérience pleine de lyrisme ni le sentiment excessif des obligations du « tableau ». L'Italie de Corot, l'Italie de sa jeunesse n'est ni celle de Claude ni celle de Vernet. Elle est moins solennelle que la première, elle est moins savamment ingénieuse que la seconde, elle brille de bonhomie et de gravité. Il lui reste fidèle comme à l'admirable révélation de ses premières années, même à travers le paysage français. Longtemps la ligne des villages sur les hauteurs, les maisons aux toits plats que domine une coupole, dans la buée bleue et grise d'une aube mouillée, se profile entre de fines branches écartées, au bout desquelles tremble un bouquet de feuilles. Longtemps la nymphe ou le chevrier de Virgile mêle à une danse légère l'écho d'un chant latin. Ces souvenirs sont unis à la vie profonde du peintre. Il en reçut la première impression, non comme un homme fatigué d'études scolaires, non comme un champion d'atelier ou d'académie, mais de bonne foi, en poète et en homme simple.

Pendant de longues années, ses envois au Salon sont conformes, je ne dis pas aux règles, encore moins à l'esprit, mais à la donnée du paysage à figures, du paysage historique : *Agar dans le désert* (1835), *Diane surprise au bain* (1836), *Saint Jérome* (1837, église de Ville d'Avray), *Silène* (1838), la *Fuite en Egypte* (1840, église de Rosny, près Mantes),

et, la même année, un *Paysage tiré des Fables de La Fontaine*, que je cite, parce que c'est la rencontre significative de deux beaux noms; le *Verger*, de Semur (1841), appartient à la même veine, ainsi que la *Des-*



Cliché Yvon.

Corot. — La cathédrale de Chartres (1830). (Musée du Louvre.)

truction de Sodome (1844), sujet repris en 1857, *Homère et les bergers* (Saint-Lô), *Daphnis et Chloé* (1845), le *Christ au jardin des oliviers* (1849, Langres), *Saint Sébastien* (1858), *Dante et Virgile* (1859, Boston), enfin la *Danse des nymphes* (1861, Louvre). Mais en même temps il faisait à son tour la découverte de la France, il voyait sur les horizons modérés de

notre pays se dessiner les petites villes aux toits clairs et les flèches minces de nos églises. En pleine époque de ferveur pittoresque, au moment même où une archéologie un peu factice s'attachait à toutes les dentelles de pierre et faisait circuler l'adroit pinceau des aquarellistes ou le crayon nerveux des lithographes à travers les ondulations et les entrelacs du gothique flamboyant, il restait calme et d'un ton uni. Il peignait les bâtisses de nos bourgades et nos cathédrales comme il avait peint les fabriques de la campagne romaine, avec un sentiment de simplicité, une poésie paisible qui respectait l'accent du terroir provincial comme naguère la solennité familière de la terre italienne. Il conservait ce don des beaux ensembles bien construits qu'une éducation classique avait confirmé, mais sans ce caractère agressif du « site » ou du « motif » qui tyrannise ses contemporains de toute école, les paysagistes d'histoire comme les paysagistes romantiques. Il y a encore un peu de « style » dans telle *Vue de Laon*, mais quelle sincérité pénétrante dans les vieilles pierres cordiales de *Chartres* (1830, collection Moreau-Nélaton), de *La Rochelle* (1851), de *Douai* (1871, Louvre), de *Mantes* (Reims) ! Les beaux ponts, honnêtement bâtis, allongent une échine robuste entre deux talus d'herbe (le *Pont de Mantes,* 1870, Louvre). La masse élégante des églises domine les carrefours entourés de maisons basses. Les clochers carrés s'installent avec une solidité rustique entre les arbres et l'eau. Les grandes nefs médiévales s'ouvrent à la lumière : elles sont toutes blondes, comme de belles paysannes, et non pas obscurcies d'un faux mystère, épaissi par l'artifice de l'effet. La *Vue de Douai* est admirable : jamais, depuis Berckheyden, depuis ses Haarlem délicatement silencieux, on n'avait fait sentir avec autant de charme la poésie des villes étroites, habitées depuis des siècles, dans la paix monotone des heures, par de bonnes gens.

Mais plus encore il chérissait les campagnes de nos pays et, entre toutes, celles de l'Ile-de-France, du Beauvaisis et de l'Artois. Elles étaient faites pour un tel peintre, personne n'en a mieux saisi la fine essence, la tendresse accueillante, la qualité humaine. Il lui arrivait de se rappeler l'Italie de sa jeunesse, où il était retourné deux fois depuis son premier voyage, mais son sentiment français, bien loin d'en souffrir, par l'équivoque d'un arrangement ou d'un mélange, trouvait dans ces souvenirs l'occasion d'une harmonie rare et particulière, une Italie des Gaules, une France d'églogue, traversée de bacchanales légères comme les ombres heureuses d'Orphée. La France surtout lui montrait un autre ciel, une lumière voilée, riche en nuances et en valeurs, des arbres, des

feuillages d'une autre nature, et peut-être d'une plus souple beauté. Le don de l'enveloppe, déjà sensible dans les Corot d'Italie, mais subordonné à la sécheresse naturelle de l'atmosphère et à sa translucide pureté, s'exerce désormais avec enchantement. L'arbre n'est plus un système organique, lisible dans tous ses éléments, accusés par un inaltérable ciel, il fait lui-même partie du ciel et de la lumière, il est baigné de vapeurs,



Cliché Yvon.

Corot. — Volterra (1834). (Musée du Louvre.)

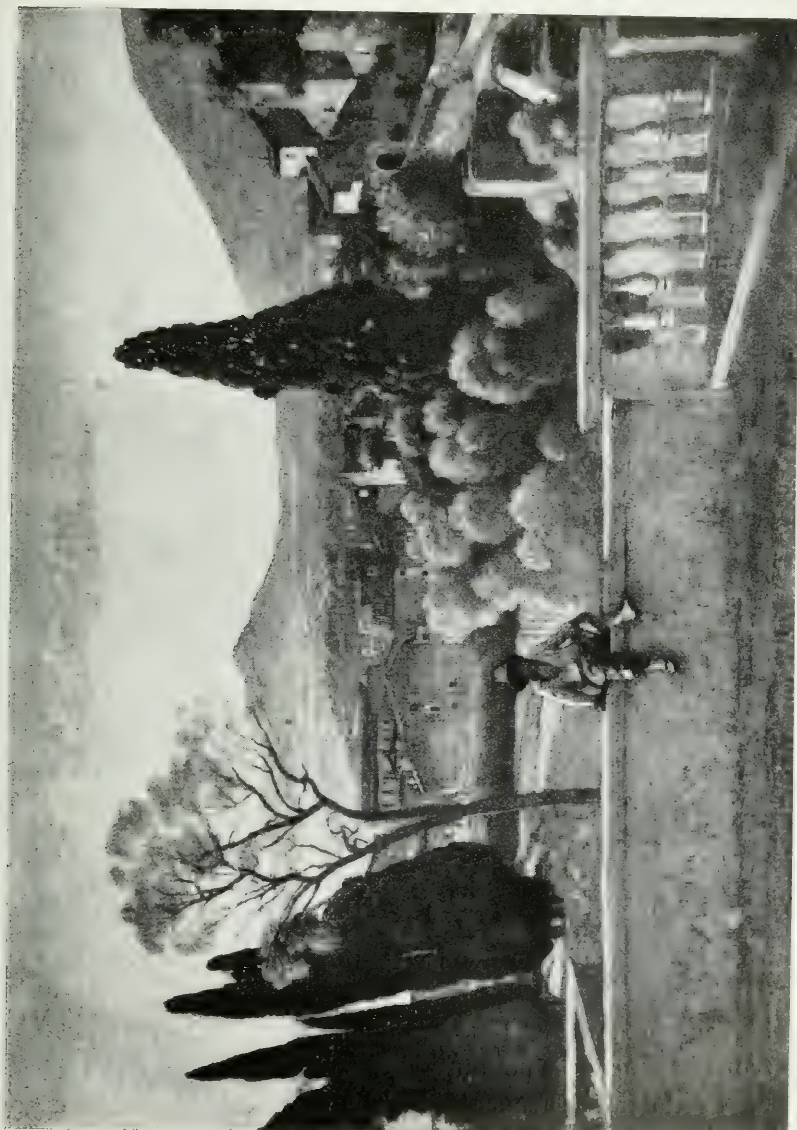
trempé de rosée, il frissonne au vent, il n'est plus objet, mais être animé. Les « feuillés » de la Restauration s'évanouissent dans l'ombre bleue et verte des masses qu'un rayon diffus caresse d'une lueur tremblante. Pareilles à des ailes d'oiseaux, quelques feuilles, mouillées de clarté ou ponctuées d'une ombre aérienne, s'agitent faiblement au bord de l'aube ou du soir. L'herbe humide étoffe, amollit les mouvements d'un sol qui n'est plus de blocs durs, mais de terreau vivace. Les troncs disparaissent à demi sous une gaine de feuillages parasites. Couture en faisait un reproche à Corot, car il n'y reconnaissait pas la forte architecture de

l'arbre. Mais nul n'a mieux respecté et rendu cette anatomie dans ce qu'elle a de vivant, de même que les caractères et la variété des essences, — le trait vif d'un rameau qui s'attache avec une justesse nerveuse et qui part du tronc pour onduler dans la brise, les têtes rondes des saules hérissées de gaules minces, dans une vapeur d'argent, les hauts peupliers habillés de feuilles, verdoyants et jeunes, plus riches, plus fournis que les peupliers noirs du sol romain, et les bouleaux qui s'élancent d'un trait ferme et blanc.

Sous ces apparences rêveuses et presque mouvantes que l'enveloppe drape autour des formes, l'harmonie de dessin la mieux établie, avec cette ampleur sereine, cette belle distribution de courbes compensées qui sont les signes d'une maturité royale (*Souvenir de Mortefontaine*, Salon de 1864, Louvre). En même temps, un respect sagace des éléments accidentels qui confèrent à toute composition un charme inattendu de vérité, l'arbrisseau qui pousse au hasard au milieu des groupes savants et qui les tempère de son tronc dégingandé, de son panache pauvre, l'arbrisseau que Bertin supprime. Enfin, au lieu de l'abstraction d'un perpétuel été, d'un après-midi invariable, un sens exquis des saisons et de l'heure. Comme Claude et les prédécesseurs de Claude, Corot aimait le lever et le coucher du soleil, non pour en fixer les mélancolies triomphales, mais parce que toutes choses sont plus belles sous ce jour oblique, parce que la lumière d'un rayon bas, traversant plus longtemps l'atmosphère, donne aux valeurs plus de suavité et n'arrive sur les formes qu'amortie, réfractée et toute baignée d'air. Alors les grandes ombres doucement massées ont quelque chose de confidentiel et les clartés du paysage sont elles-mêmes attendries. A l'aurore, au crépuscule, les verdures, que midi et l'été découpent comme dans une tapisserie des Flandres, sont variées dans les gris, veloutées de fraîcheur ou chaudes d'un or léger. Dans quelques pages célèbres de ses dernières années, le matin de *Mortefontaine*, par exemple, et le soir de *l'Étoile du berger* (1864, Toulouse), Corot donne une majesté charmante à sa poétique de l'heure, mais tous ses beaux paysages français en sont inspirés. Peut-être est-ce dans la paix sereine d'une matinée de forêt que son génie est le plus ému. Alors la nature lui est jeune et nouvelle, la nuit l'a lavée de ses poussières et de ses aridités, elle s'éveille à la lumière avec innocence, comme si elle était éclairée par les feux du premier des jours.

Il exécutait avec simplicité, installant son dessin à la craie, cherchant

ensuite les valeurs, sur des dessous de terre d'ombre, en partant du grand noir et du grand blanc, qui les échelonnent toutes, puis il peignait par frottis légers, sans s'écarter beaucoup de la grisaille, comme les vieux



Cliché Yvon.

Corot. — Tivoli (1843). (Collection Ernest Rouart.)

maîtres. Elle domine la variété limitée de la palette, elle lui impose une délicieuse et subtile unité. Il avait de l'amitié, c'est lui qui nous le dit, pour la laque jaune qui, sur des préparations de camaïeu, donne la

vraisemblance et la qualité jeune des verts. Ils restaient mariés à la fraîcheur de l'atmosphère et mouillés de ciel bleu. Il obtenait l'harmonie de l'ensemble par des demi-pâtes, et quelques touches ailées faisaient bouger les feuilles dans la plénitude vaporeuse des masses. Aucune rouerie de métier, mais une souplesse admirable qui, sur des synthèses fortes, fait se suivre et passer l'une dans l'autre les plus délicates, les plus impondérables nuances. Parfois Corot se prenait à regretter — sans doute



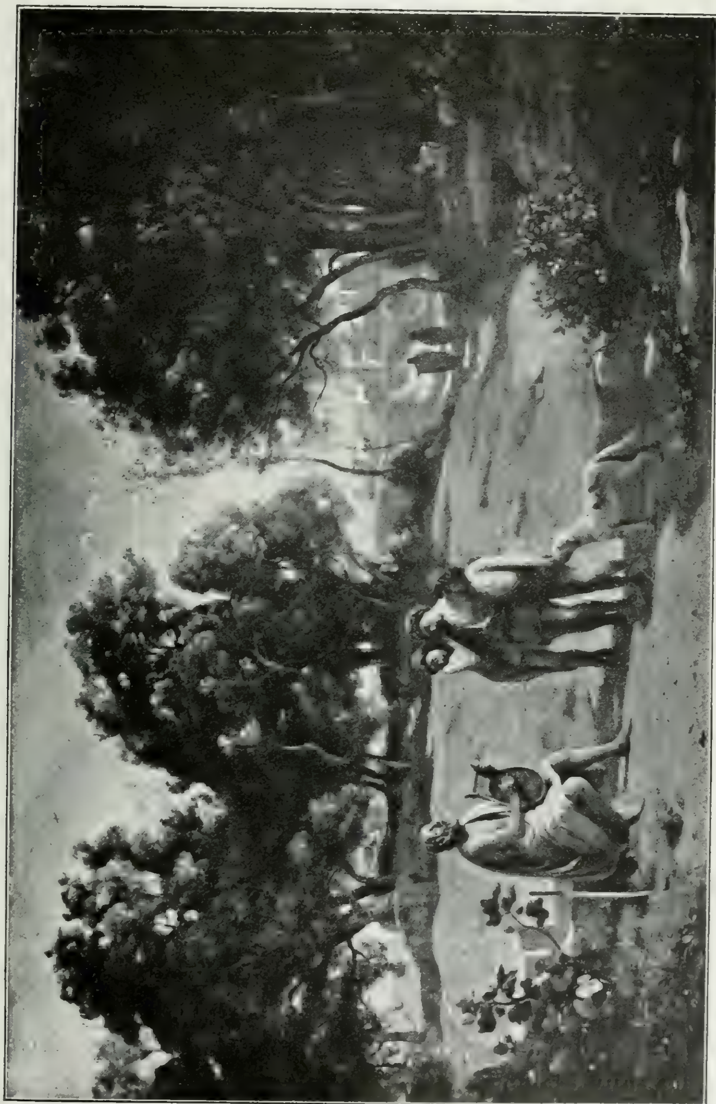
Cliché Alinari.

Corot. — Une matinée, danse des nymphes (1850). (Musée du Louvre.)

avec malice — de ne pas être habile. Daubigny lui répondait : « Tu ne mets rien et tout y est. »

Cette légèreté de matière, cette harmonieuse pureté, ces vives touches, si justes, convenaient à la peinture des paysages où longtemps vécut notre race, à cette Ile-de-France qui, dans son dessin même, dans son ciel fin, dans la grâce épanchée de ses feuillages, semble se ressentir de l'antique présence de l'homme, où la familiarité de l'existence a plus de prix, éveille une émotion plus profonde que sur la terre des héros et des dieux. La qualité humaine de son art, Corot ne la doit ni à l'Italie ni aux

grands classiques ni à ses maîtres, qui ont arrêté en lui les principes de l'esprit géométrique, mais à sa naïveté française, qui lui a donné l'esprit de finesse. Ce peintre en grisailles, ce paysan poète ne hantait pas les



Corot. — Homère et les bergers (1845). (Musée de Saint-Lô.)

Cliché Bulloz.

lieux sauvages, chers aux romantiques, mais une nature moyenne, riche en accords discrets. Près de Paris, au bord d'un étang où la poésie des matins et des soirs se reflète rêveusement entre les branches, il trouva longtemps tout son univers. De 1848 à 1850, de 1857 à 1872, ses

envois au Salon restent fidèles à Ville d'Avray (*Matin à Ville d'Avray*, Salon de 1868, Rouen). Mais il aimait aussi les paysages de l'Artois, où l'appelait l'amitié du bon Dutilleux, et l'admirable *Route d'Arras* du Louvre en porte témoignage. Rarement il s'éloigne de ces régions, où la France lui



Corot. — Le beffroi de Douai (1871). (Musée du Louvre.)

est intime et familière plus que partout ailleurs, et, mêlés à des souvenirs d'Italie, on voit paraître à l'Exposition de 1855 *Marcoussis, près Montlhéry* (Louvre), puis, aux Salons, *Méry, près la Ferté-sous-Jouarre* (1863), *Marissel, près Beauvais* (1867, Louvre), *Sin-le-Noble, route d'Arras* (1873, Louvre).

A ces grandes pages il faut joindre beaucoup d'œuvres plus modestes et beaucoup d'études. Notre époque eut pour ces dernières une prédilection légitime, car la sensibilité de Corot y est toute fraîche et toute vive,

et, tandis qu'il lui arrive parfois de s'abandonner à sa propre manière dans des compositions plus vastes, elles sont toujours de la plus atten-



Cliché Bulloz.

Corot. — La dame en bleu (1874). (Musée du Louvre.)

tive sincérité. Longtemps on a défini Corot par « l'arbre rêveur », mais, des paysages italiens de sa jeunesse aux études de ses dernières années, si lumineuses, si claires, si franchement peintes et peut-être plus déli-

catement colorées que ses toiles célèbres, nous pouvons le saisir dans la variété de sa maîtrise. Nous le connaissons enfin comme un grand peintre de figures, non seulement par les beaux nus prud'honiens dont il fait rayonner doucement la chair dans des paysages frissonnants, la *Toilette* (ancienne collection Desfossés), l'*Eurydice blessée*, enfantine et touchante, le *Bain de Diane* (Bordeaux), la *Danse des Nymphes* (Glasgow), mais par ses études de femmes que conservent le Louvre et le musée de Lyon, la *Dame à la perle*, la *Femme en bleu*, la *Jeune fille dans un atelier*. Les nus ont le charme d'une exécution tendre, cette beauté d'enveloppe qui est l'âme même du génie de Corot, la suavité d'un ton d'argent : mais ses intimités sont peut-être plus rares et plus confidentielles. Ce peintre des ciels, des arbres, de l'eau dormante, qui est avant tout un poète de la lumière et de ses sonorités amorties, en surprend les accords cachés dans la paix domestique d'un intérieur, sur des objets familiers disposés simplement, dans l'éclat discret d'un ton choisi, sur de délicats visages de femmes, timides, ordinaires et doux. La vivacité de certaines harmonies enveloppées, jointes à la caresse et à la tiédeur de l'air, y font penser, on l'a justement remarqué, à Vermeer. Mais Vermeer n'a peut-être pas cette bonhomie fine, qui est de Corot, et cette poésie méditative, qui est du XIXe siècle.

Par ses origines, par les maîtres qui l'ont formé, par l'Italie de sa jeunesse, par son sentiment de l'ordre, Corot tient à la grande tradition du paysage classique. Par l'exquis de sa sensibilité, par son juste sentiment des valeurs, par la poésie de l'atmosphère et par la fraîcheur aérienne de la palette, il précède et il prépare Sisley. En lui se concilient les formes apparemment les plus opposées du génie français.

CHAPITRE II

LE PAYSAGE ROMANTIQUE

Corot est à l'écart du romantisme. Ce qui reste en lui des leçons du paysage historique le classe aux yeux des critiques parmi les stylistes : ils ne connaissent pas ses études et le jugent d'après ses envois aux Salons. En 1843, Janin dit de lui : « Talent sévère, qui ne sera jamais populaire. » Dans son ample compte-rendu de l'Exposition de 1855, Gautier l'associe à d'autres noms, dans un petit groupe, et il semble qu'il l'y confonde avec les purs disciples de Victor Bertin : « Nous avons reproché à Cabat la recherche du style, parce qu'elle n'était pas dans sa nature; nous l'admettons cependant; on peut poursuivre l'idéal de l'arbre comme celui du visage humain : MM. Aligny, Bellel et Corot l'ont fait chacun avec des nuances différentes; ils ne prennent des formes extérieures que ce qui est nécessaire pour rendre leur pensée. Cette manière d'envisager l'art est même la plus élevée, et c'est celle que nous préférerions, si elle ne menait au paysage historique, c'est-à-dire à la convention, par un chemin direct. »

Les grands paysagistes de l'école de 1830 savaient discerner en Corot la puissance, le charme et l'originalité de son génie. Daubigny, Dupré le tenaient pour un maître, bien plus pour leur maître à tous. Mais les poètes, les critiques et le public du romantisme se méfiaient de l'Italie et de l'histoire ancienne. Ils eurent leurs peintres de paysage, qui leur montraient une nature faite pour servir de décor à leurs songes, une France de vieilles pierres tourmentées, d'arbres séculaires, de ciels orageux. Il y a ainsi entre Corot et le groupe de Barbizon, avec lequel il importe de ne pas la confondre, une petite école de paysagistes pittoresques qui, par la peinture, par l'aquarelle, par la lithographie et par l'eau-forte, expriment un sentiment très particulier de la nature avec des ressources techniques nouvelles.

De même que les stylistes tendent à se rapprocher de l'Italie de Poussin et de Claude, on peut dire que les paysagistes romantiques ont connu et aimé les Hollandais et les Anglais. Mais dans quelle mesure, et surtout à quelle date? Remarquons-le d'abord, c'est plus par un choix de motifs que par l'inspiration et par la technique que les grands peintres de Hollande pouvaient plaire aux hommes de 1830. La familiarité de la nature opposée au style noble les séduisait, mais non ce vaste repos, cette pacifique largeur, dont Corot retrouvait spontanément l'accent et le don dans ses vues de villes. Le paysage hollandais n'est « pittoresque » que dans les pages les plus discutables de Ruysdaël, le Ruysdaël norvégien. La Hollande donna surtout au romantisme ses mers et ses vaisseaux, la curiosité des épaves et des plages, la petite foule animée des pêcheurs sur les débarcadères en planches, les accessoires, le bric-à-brac des flots. Encore y a-t-il beaucoup d'Angleterre dans les côtes normandes d'Isabey. La vraie grandeur des Hollandais, leur sentiment élevé de l'accord entre la vie humaine et la vie des choses, la majesté familière d'un Hobbéma par exemple, la profonde paix des eaux dormantes, des paysages plats, des petites villes chez un Van Goyen, tous ces éléments, comme aussi cette facture ferme et contenue, ne seront fortement compris que par Rousseau et ses amis.

Georges Michel, au début du siècle, en continuait la tradition, avec de magnifiques dons personnels, une vertu d'indépendance cachée. Cet homme singulier tient au XVIIIe siècle par une moitié de sa vie (1763-1843). C'est seulement après sa mort et par les amis des hommes de Barbizon, Thoré, dans un feuilleton du *Constitutionnel* (1846), Sensier, le premier biographe de Millet, dans un ouvrage plus étendu, qu'il fut révélé au public, et peut-être aux peintres. Non qu'il ait été d'abord aussi obscur qu'on l'a dit, mais à partir de 1828 il se confina dans la solitude et vécut oublié. C'était un très bon homme, parisien et parisien des Halles, né avec ce goût des parties de campagne et des promenades à pied qui est un trait de la petite bourgeoisie et du peuple de Paris. Elevé par le curé du village des Vertus, il grandit au milieu des plaines, il en aima toujours les lignes calmes au-dessus desquelles notre ciel fait paraître, dans les jeux des nuages, tant de désordres errants. Voilà les vraies assises de son art. Il fut hussard dans le régiment de Bercheny, tint garnison en Normandie, voyagea avec ses protecteurs, M. de Grammont, le duc de Guiche, en Suisse, sur les bords du Rhin, mais il aimait mieux les cabarets à tonnelles et les guinguettes où le menait Bruandet et d'où l'on voit, derrière

un jeu de boules, un plaisant horizon limiter un sol onduleux, doré par les feux du jour. A la fin de la Révolution et sous l'Empire, il fait partie, mais en sous-ordre, un peu comme un praticien, de ce petit groupe d'artistes chez lesquels on retrouve, de Berchem à Wouwerman, d'amusants souvenirs des Pays-Bas, Taunay, Swebach, De Marne, glacés sous l'émail de la porcelaine de Sèvres (pour laquelle De Marne a travaillé) : il collabora avec les deux derniers. Dans les petits paysages de De Marne, si minu-



Cliché Chambon.

De Marne. — Halte de voyageurs. (Musée de Bordeaux.)

tieusement faits, où se groupent, du reste avec habileté, les figurants des marchés, des arrivées de diligence et des foires (*Foire à la porte d'une auberge*, 1814, Louvre, mélange d'opéra-comique, de style troubadour et de familiarité wallonne), il y a parfois des morceaux de sa main. Il eut des succès aux Salons vers ce temps-là, et il ouvrit un atelier en 1808-1809. Mais toutes les obligations de cet ordre lui pesaient et il revint à ses libres promenades de peintre. Sollicité pour des achats par Forbin, il restait fidèle à un amateur, le baron d'Ivry, qui prenait tous ses tableaux. Remarié en 1828, — et l'on doit à sa seconde femme un récit très beau de sa vie, — il passa ses der-

nières années dans la modestie d'une existence resserrée et contente. La vente de son atelier ne produisit pas trois mille francs. Dès 1841, on le croyait mort.

Cette carrière en demi-jour, d'ailleurs pleine de sagesse et de dignité, ces chefs-d'œuvre cachés étaient faits pour plaire aux peintres de Barbizon, aux hommes de Quarante-Huit, par l'accent simple et presque populaire, par l'indifférence à tout, et principalement aux honneurs, par la fidélité à un terrain limité d'où jaillit une poésie large. Ils aimèrent en Michel le méconnu, le promeneur des banlieues, le Hollandais de Montmartre. Les romantiques, les adeptes du paysage pittoresque l'ont ignoré à peu près complètement. La manière dont son talent s'est formé et a évolué est indépendante de leurs passions. D'où vient-il? D'abord, mais c'est un aspect secondaire, de Bruandet, de De Marne, plus encore des petits Flamands du XVIIe et du XVIIIe siècles, en faveur à la fin de l'ancien régime et sous la Révolution. Il peignait alors sur cuivre, avec application, des tableautins, des paysages à figures. Sous l'influence de Huysmans de Malines, il prit de l'intérêt pour les terrains gras, franchement entamés, montrant l'argile fraîche, coupée comme au couteau, pour les buissons hérissés au-dessus des éboulements, pour les ciels lourds crevés d'une lueur soudaine. On le voit ensuite peindre de grandes études à larges touches, des ciels humides au-dessus d'horizons bas, des terrains maçonnés à plat de truelle, parcourus dans toute leur longueur par une bande de soleil. Enfin, et c'est l'aspect par lequel il est le plus connu, près de mares fétides, sous des nuages de plomb, il fait onduler le sol stérile d'une campagne sans ombrages et sans moissons. Il rôde près des fours à plâtre, au pied des monticules de débris, dans l'inquiétante monotonie de régions intermédiaires, d'où la vie est absente et où elle n'a laissé que ses déchets. Parfois un rayon mélancolique vient dorer la nudité grise et rousse du paysage, et l'on voit un chasseur, suivi de son chien, s'enfoncer vers l'horizon lointain (la *Plaine*, Lyon). Parfois un moulin se hérisse au sommet d'une butte, comme la carcasse d'une bête (Louvre). Il peignit aussi des abbayes, des châteaux, des forêts, mais le plus souvent Montmartre, avec son église, la tour du télégraphe, les fours à chaux, la plaine Saint-Denis, où se profile la masse de la basilique, l'étendue bossuée de tertres et de replis qu'on aperçoit des Buttes-Chaumont, les boues jaunes et la craie des confins de la Champagne. Il avait commencé par une matière sombre et vitreuse, qui devint peu à peu plus large et plus solide. La palette de sa belle période est garnie presque exclusivement de terres

et de blanc. Ni laques ni bitume. Point de tons fleuris, point de noirceurs opaques. Une touche forte, assez chargée de pâtes qui modèle bien la forme. Ce sont là de beaux dons, un métier probe. Géricault paysagiste aurait, au bitume près, sculpté des morceaux de nature de cette qualité.

Il est curieux de voir ce paysan de Paris partir de la guinguette de



Georges Michel. — Aux environs de Montmartre. (Musée du Louvre.)

Bruandet et de la petite Flandre de De Marne pour aboutir à cette autorité, à cette mélancolie. Cet isolé nous conduit des mièvreries familières de la fin du XVIIIe siècle en plein cœur du XIXe. Que devait-il à la Hollande? Ce que lui devaient les hommes de Norwich, à qui son génie fait penser, mais avec plus d'étoffe et de largeur, une générosité à la Constable, attristée dans des roux, des gris, des blancs, des noirs. Ce poète solitaire se suffit à lui-même, au seuil de ses plaines nuageuses, parcourues par le soleil et les vents. Quant à son influence, elle fut à peu près nulle : même quand on l'eut retrouvé, mis à sa place, il ne pouvait en exercer une

sur Rousseau et ses amis, en pleine maturité. Mais il compte dans l'école française comme un grand précurseur.

Son exemple suffirait à prouver notre puissance de renouvellement. Mais, dans l'histoire du paysage moderne, il faut faire une place aux amitiés anglaises. C'est à Beeles, près de Norwich, que Chateaubriand écrivit en 1795 sa *Lettre sur l'art du dessin dans le paysage*, publiée trente ans plus tard, texte riche en divinations peut-être suggérées par des peintres, entre autres celle-ci, qui semble annoncer romantisme et impressionnisme à la fois : le même motif, éclairé par des jours différents, prend une physionomie, une « expression morale » dissemblable. Dès les premières années du siècle, l'aquarelliste Girtin travaille à Paris. En 1814, Glover vient copier au Louvre nos Claude Lorrain et l'on connaît sa manière vive et libre par ses *Bergers au repos*, récompensés d'une médaille d'or. La même année, attiré lui aussi par les richesses de notre musée, Crome peint le *Marché aux poissons de Dunkerque*. Cotman et bien d'autres Anglais peignent les belles rives de Seine. Vers le même temps, l'Anglo-Français Louis Francia, de Calais, est le premier maître de Bonington et Géricault revient de Londres enthousiaste de la peinture qu'il y a vue. Enfin les magnifiques odes marines de l'Angleterre répandent parmi nous le goût de la mer et des plages[1].

Voilà les faits. Ils sont antérieurs à la révélation de Constable et de ses compatriotes au Salon de 1824, qu'il faut placer désormais, non au début, mais au centre de ces influences. Paul Huet les a-t-il despotiquement subies? Quand il peignait à l'Ile Séguin, en pleine ardeur d'adolescence, peut-être en était-il ému, mais on n'en voit pas bien la trace. Ce qui est sûr, c'est que, dès ce moment, il y ébauchait avec fougue un style parfaitement adapté à l'esprit et à la lettre même du romantisme. C'étaient des esquisses pleines de violence, des paysages de rivière débordante, où les arbres battus par un flot jaune, pareils aux géants des forêts de l'Amazone, élèvent des ramures sauvages vers un ciel de cataclysme. A la fin de l'année 1822, il se liait avec Delacroix qui avait remarqué l'une de ces études et qui voulut lui voir peindre d'un bout à l'autre le *Cavalier*. Ainsi, avant la révélation anglaise, il existe en France des paysagistes indifférents à l'italianisme et au style et qui, dans les environs immédiats de Paris, sentent et traduisent la majesté

1. V. P. Dorbec, *L'art du paysage en France*, chap. II.

triste de la nature. Ils cherchent l'effet, non l'harmonie. Le ciel est pour



Paul Huet. — Le gouffre (1861).

eux le théâtre de batailles et de convulsions, et non le royaume des

sérénités Les stylistes peignent maigre et plat : ils peignent gras, ils modèlent la forme comme on la sculpte.

Vint le Salon de 1824, avec Constable. Sur l'effet que produisit son exposition, le grand artiste nous renseigne lui-même dans une page qu'il faut citer[1] : « Mes affaires de Paris sont en bonne voie. Bien que le directeur du Musée, M. le comte de Forbin, eût, dès le commencement, placé mes tableaux au Louvre dans un endroit fort respectable, au bout de quelques semaines, leur réputation s'étant accrue, on les a enlevés pour les mettre à une place d'honneur, et deux sont en première ligne dans le grand Salon. Je dois beaucoup aux artistes pour les réclamations faites par eux en ma faveur, et j'excuse le comte qui, n'étant pas peintre, je pense, a cru, en voyant le raboteux de la couleur, que ces tableaux devaient être vus à distance. On s'est aperçu de l'erreur, et bientôt on a reconnu la richesse de la texture, ainsi que le soin apporté à rendre la surface des objets. On a été frappé de la fraîcheur et de la vivacité des teintes, qualités introuvables dans les tableaux français. La vérité est qu'ils étudient, et beaucoup même, mais seulement les tableaux et, comme le dit Northcote, ils n'ont pas plus connaissance de la nature que les chevaux de fiacre des pâturages. Habituellement, ce qui est le pire, ils peignent des études d'objets séparés, tels que des feuilles, des rochers, des pierres etc., en sorte qu'ils ne voient que des morceaux isolés détachés de l'ensemble, et qu'ils négligent l'aspect général de la nature ainsi que ses différents effets. J'ai appris hier que le propriétaire de mes tableaux en demande treize mille francs. On aurait acheté pour le Gouvernement la *Charrette*, mais il n'a pas voulu s'en défaire séparément. Les artistes, dit-on, veulent les acquérir pour les placer dans un lieu où ils pourront les voir. » Cette lettre définit avec autorité la position du paysage historique et sa faiblesse vis-à-vis du paysage anglais. Elle met en relief les nouveautés qui frappèrent les peintres, et qu'ils ignoraient chez Michel oublié comme chez Paul Huet débutant, ni Paul Huet ni Michel n'ayant d'ailleurs la grande séduction vivace d'un Constable et son ampleur : la saveur d'un métier qui, sous le raboteux de la couleur, installe la richesse de la texture, la puissance d'une vision d'ensemble qui embrasse le tout et ne procède pas de détail en détail, la fraîcheur du contact avec la vie. Delacroix en fut frappé, au point de reprendre et de nourrir les *Massacres de Scio*. Une belle étude de la jeunesse de

1. Cette lettre de Constable a été donnée pour la première fois par Frédéric Villot, *Revue Universelle des Arts*, janvier 1857.

Rousseau, le *Vieux pont de Saint-Cloud* (Lyon), peinte peut-être sous l'influence de Paul Huet, est d'un accent anglais assez prononcé : les



Paul Huet. — Calme du matin, intérieur de forêt (1832). (Musée du Louvre.)

grands arbres du parc, légèrement frottés et laissés à l'état d'esquisse, la finesse de ton du ciel gris, la richesse de pâte des terrains en font foi.

Enfin Bonington, formé en France et, depuis l'âge de quinze ans, vivant parmi nous, n'en était pas moins très anglais. De l'école anglaise il avait les puissantes allégresses de palette, les beaux bleus mouillés, les rouges chauds et légers, les incarnats, les laques, cette note émaillée, fleurie, en même temps limpide, ces glacis d'aquarelliste à l'huile, ces fluides générosités qui font du tableau anglais un délicieux objet d'art. Sa *Vue de Versailles* (Louvre) a la qualité d'un petit Constable, avec un agrément de couleur qui appartient en propre à l'imagier romantique. Il était admirable dessinateur pittoresque : ses lithographies, colorées dans les gris, — la *Rue du Gros Horloge,* à Rouen, est la plus célèbre, — ont le charme d'une éblouissante spiritualité d'adresse et d'une matière d'argent. Aquarelliste, il unit la solidité du ton et la transparence de la lumière. Ces prestiges rayonnèrent sur toute une école, le groupe de Taylor et du *Voyage Pittoresque*. Jusqu'à Jongkind, qui crée un art nouveau, tous les aquarellistes sont les tributaires de Bonington. On peut même dire que la pratique de l'aquarelle réagit sur la peinture de paysage en lui donnant la transparence et l'éclat, comme la pratique de l'eau-forte l'exerçait à la concentration des effets.

Un autre fait n'est sans doute pas resté sans action sur le paysage français, — la vogue du diorama. Cette sorte d'entreprise habituait les peintres à tenir compte de l'atmosphère, en présentant leurs tableaux, non sur le plan immédiat et direct d'une cimaise, mais comme le décor réduit d'un théâtre. Elle les portait aussi à des compositions pittoresques et frappantes, d'après des sites célèbres, ainsi qu'à des « vues » de villes largement panoramiques, bien distribuées pour l'optique d'un spectateur.

On discerne là, un génie nouveau, un essai de reconstruction de l'espace analogue aux efforts des quattrocentistes toscans, au temps où ils mettaient en forme la perspective linéaire. Il n'est pas étonnant d'y voir mêlé le nom de Daguerre, inventeur avec Niepce de la photographie. Daguerre travailla aux décors de l'Opéra, il s'y distingua par son habileté à jouer de la lumière. C'est lui qui fit en 1822 le premier diorama, installé rue de Bondy. Pour ses mises en place, il utilisait la chambre claire, dès longtemps connue des perspecteurs. Ainsi la photographie naît entre l'Opéra et le Diorama. En attendant qu'elle soit gâtée par la chimie, ses prestiges, alors mobiles et légers, exercent une première influence sur l'art français...

L'homme qui comprend le mieux l'intérêt de ces nouveautés, le sens

de l'exposition anglaise et aussi le mystérieux paysage lyrique des poètes contemporains, c'est celui qui, dans la solitude, en a pressenti les accords. Il y a chez Paul Huet (1804-1869) un peintre de dioramas, un poète



Cliché Archives photo.

Cabat. — L'étang de Ville d'Avray. (Musée du Louvre.)

romantique et un émule des Anglais. Après avoir envoyé au Salon de 1827 une *Vue des environs de La Fère*, Huet travailla en 1829 pour le diorama Montesquieu, en collaboration avec Alexandre Colin. Il y peignit une

Vue du château d'Arques et une *Vue de Rouen*, prise du Mont-aux-Malades. Son premier grand succès date du Salon de 1831, où l'on remarqua surtout deux paysages inspirés d'Hugo : un *Soleil couchant* derrière une abbaye perdue dans les bois, « quelque asile sauvage, quelque abri d'autrefois..., bien sombre, bien calme, bien dormant... », et le fameux *Cavalier*, cheminant sous l'orage à la fin du jour.

Voyageur isolé, qui t'éloignes si vite...
Où mènes-tu si tard ton cheval résigné ?

Ses lithographies et surtout ses cahiers d'eaux-fortes, dont le premier parut en 1835, sont de la même inspiration mélancolique et tourmentée. Elles sont riches de noirceurs véhémentes, sous un trait un peu maigre, qui n'a pas le gras paisible de Daubigny, la concision colorée de Meryon. Peintre et graveur, Paul Huet est le représentant le plus complet et le plus élevé du paysage romantique. Le premier il a fait paraître aux yeux des poètes, dont il retenait les vers pour ses épigraphes, une nature conforme à leurs songes, inquiétante, passionnée, travaillée de convulsions, les grandes marées équinoxiales, les fleuves débordés envahissant les forêts, les gouffres sans fond où les cascades se précipitent dans la nuit, l'orage chassant devant lui le voyageur solitaire et faisant claquer son manteau. Gautier remarque avec justesse que sa manière se rapproche de la décoration d'opéra, — où brillait alors Cicéri, — « par la largeur des masses, la profondeur de la perspective et la magie de la lumière ». Il est également vrai qu'il s'abandonne à la grande effusion lyrique du temps, non seulement en lettré accompli, qui connaît et qui aime les poètes, mais en inspiré ; qu'il a fait passer dans sa peinture quelque chose des transparences et des profondeurs de l'aquarelle, enfin qu'il a connu les Anglais et qu'il a retenu leurs leçons. Mais avant 1824, avant la révélation de Constable, il avait conçu le paysage romantique, il l'avait peint avec personnalité.

La nature héroïque, la mère sauvage des éléments déchaînés, enveloppant les grandes tristesses de l'homme et les mêlant à ses tourmentes, n'eut guère d'autre interprète que Paul Huet. Roqueplan à ses débuts, avec son *Soleil couchant* de 1822, promettait un paysagiste du même ordre. Plus tard, il fut loué d'avoir substitué au moulin de Watelet, construction légère d'opéra-comique, le rude et triste moulin des Pays-Bas, dressé sous un fin ciel gris et barrant de ses ailes en croix l'horizon infini des plaines coupées de canaux : alors on ignorait Michel, ses

grands paysages désolés fortement bâtis. Mais Roqueplan fut très vite accaparé par la peinture de genre, où la vogue et ses succès le confinèrent. Les peintres de marine et les orientalistes, le groupe d'Isabey, le groupe de Decamps appartiennent à l'anecdote autant qu'au paysage : les premiers sont plus sensibles au pittoresque des ports qu'aux mélancolies ou aux acharnements de la mer ; les seconds, à travers le brillant de l'imagerie exotique, ont parfois la puissance ou le charme d'une nostalgie vraie. Nés des rêveries et des ardeurs du siècle, entraînés au loin par ses dévorantes curiosités, attirés vers la mer comme vers le chaos ou le miroir de l'infini, on doit reconnaître qu'ils ont assez vite abandonné le sublime pour un ton moyen, l'épopée pour le récit de voyage. Le vrai peintre épique de la mer, c'est Hugo. Le grand paysagiste de l'Orient, c'est Delacroix.

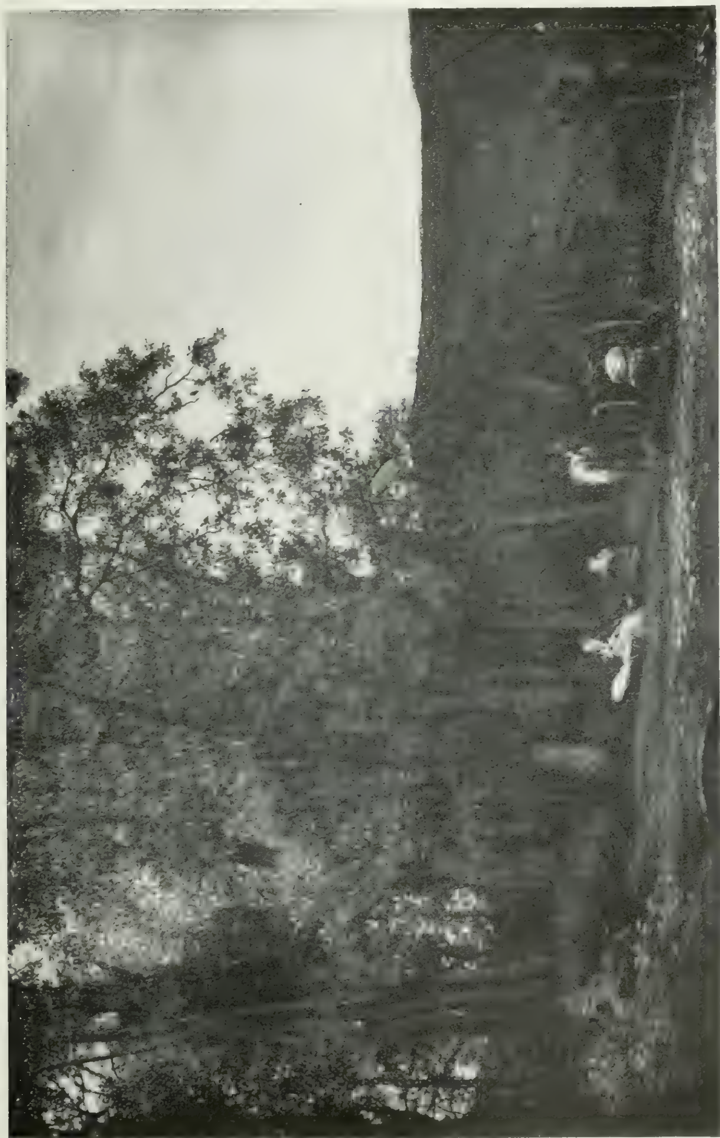
A côté des dramaturges du paysage, des mariniers et des voyageurs, il faut faire une place aux paysagistes pittoresques de la vieille France, peintres, aquarellistes, lithographes, comme eux interprètes fidèles du romantisme, et souvent pleins de talent, avec leur jolie écriture archéologique, leur poétique habileté d'exécution, leurs amusantes foules circulant autour des éventaires, dans les marchés de province, au pied des hautes églises : c'est Deroy (1797-1866), célèbre par un beau portrait de Baudelaire, dessinateur de châteaux et d'églises, c'est François Willeret, le Bonington un peu pâli du pittoresque hispano-flamand, des villes de beffrois et de halles marchandes, ce sont les Lyonnais Petrus Perlet, Leymarie, qui voyagea en Angleterre, le noble et soucieux Guindrand, Allemand enfin, paysagiste difficile, rare et mystérieux graveur ; et beaucoup d'autres dont l'œuvre inégale est éparse dans les recueils du temps, dans les livres à vignettes ou dans les dépôts des musées.

La nature sans intention, la campagne dans sa rusticité paisible, suscitait également des peintres : il y a des Huet et des Bonington pleins de calme fraîcheur et de sérénité. Camille Flers (1802-1868) eut une vie exemplairement romantique, du moins dans sa jeunesse, et, comme peintre, un talent modéré, d'une bonhomie saine et vulgaire. Son père, fabricant de porcelaine, l'avait placé chez Cicéri, maître charmant et fécond, d'influence étendue, dont les aquarelles et les lithographies ont la plus fine succulence de métier : du décor de féerie, Flers sauta dans l'aventure, comme le héros d'un roman maritime d'Eugène Suë. A Rio-de-Janeiro, sans argent, il dut, pour vivre, se faire danseur, dans les architectures et les paysages de toile découpée qu'il avait appris à peindre.

A Cadix, il embarqua sur un corsaire. Rendu à la civilisation, il se prit d'amitié pour la campagne normande et n'en bougea plus. Son art a de la placidité, une touche assez forte et grasse qui rend bien ces prés riches en herbe, ces cours de fermes riches en fumier, ces arbres têtus et tordus comme des vieux de village : mais la Normandie que peignit Hervier un peu plus tard est aussi drue et d'un ton plus fin. Louis Cabat, élève de Flers, eut d'abord plus de charme que son maître, il sentit avec sincérité la poésie des paysages modestes qu'il n'allait pas chercher bien loin, étant l'ami des arbres de Paris et de sa banlieue. Il marchait, dit Gautier, jusqu'à ce qu'il entendît chanter les grenouilles : alors il s'arrêtait pour peindre, dans quelque coin humide, pareil à un jardinet, près d'une vieille vanne, à l'ombre d'une saulaie. La *Mare aux canards*, le *Cabaret de Montsouris*, le *Jardin Beaujon* (1834) plurent par leur familiarité, par une application émue, un peu minutieuse, sans largeur d'effet. En agrandissant son horizon, l'artiste restait fidèle à cette poésie de vérité dans la *Plaine d'Arques* (1836) et dans la *Vue prise à Fontainebleau* (1837). Mais la critique lui reprochait de manquer de style : il partit pour l'Italie et il y laissa son talent. Son *Chemin dans la vallée de Narni* (1838) inaugure une manière peut-être plus large et mieux assise que la première, mais pauvre, artificielle et dépourvue d'émotion. Parfois il semblait se rappeler la naïveté de sa jeunesse, mais de loin, par exemple dans son *Matin* de 1855. Sa conversion au paysage historique, au moment où Corot s'en libérait dans ses études, le mena aux honneurs, l'Institut, la direction de l'École de Rome. Dans ses dernières œuvres, la monotonie de sa palette, qui n'excluait pas jadis une certaine vigueur, s'aggrave d'une sécheresse triste. Garbet, que l'on cite parfois à côté de Cabat, à cause du paysage de sa *Foire de Saint-Germain*, est plutôt, par ses envois de 1834 à 1846, un peintre de genre, d'ailleurs énergique et solide, et d'un beau sentiment populaire.

Dans ce petit groupe d'artistes romantiques de tendances variées, mais unis pour opposer la nature à la convention, le paysage français au paysage italianisant, le drame ou la familiarité de la vie rustique à la monotonie des sites nobles, la vision d'ensemble de l'effet à l'étude successive des morceaux, la générosité de la matière à une exécution froide, qui préfèrent enfin les maîtres de Hollande et d'Angleterre aux paysagistes classiques émigrés en Italie, parce que les Hollandais et les Anglais ont trouvé leur idéal chez eux, sur leur propre sol, il y a un renversement complet des « valeurs » du paysage. Ils tendaient eux

aussi à un certain style. Leur art n'est pas seulement fait de sentiment et d'étude. Paul Huet, parfois, n'est pas exempt de maniérisme littéraire. Combien d'entre eux se sont abandonnés, avec agrément d'ailleurs, au



Charles Delaberge. — Vue de Virieu-le-Grand, près de Belley, au soleil couchant. (Musée du Louvre.)

Cliché Archives photo.

maniérisme archéologique ! Mais il s'est trouvé non loin d'eux un peintre qui a volontairement renoncé à tout ce qui n'est pas stricte objectivité, naturalisme intégral, qui a consumé de hautes facultés dans la copie

monstrueusement fidèle de tous les détails de la réalité. C'est Delaberge.

Il y a en lui un mystique : tout compte dans la nature, tout y signifie, elle ne fait rien qu'à dessein. Les ramures les plus ténues, les graminées dans leur délicatesse précieuse, les feuilles avec leurs nervures, les nœuds, les tiges, les écorces méritent une multitude, non de croquis, mais de cartons. Delaberge mit deux ans à peindre son *Soleil couchant* du Louvre, découpant sur le ciel des arbres pareils à des algues : le temps en a fait sombrer la minutie dans une indiscernable noirceur. D'une hutte qu'il se faisait construire devant le motif et où il vivait des mois, il regardait les choses sans les voir, avec des yeux d'horloger. La nature n'était pas pour lui, comme pour les romantiques, un ensemble qui vit et se déplace par masses, avec des gaspillages et des forces perdues, d'immenses désastres, d'absorbantes paix, mais une collection, une série. Pour eux, elle est effet; pour lui, elle est détail. Parti comme eux du respect de la nature et de l'idée de l'étude nécessaire, il tombe dans l'excès de l'analyse, il peint tout, mais il ne peint que cela, il n'oublie rien, sauf la vie.

Réaction significative contre la peinture de sentiment. Par son excès même, elle nous aide à comprendre l'évolution du paysage et comment, de la pure effusion subjective, de l'effet héroïque, de la fièvre du pittoresque, il passe à l'analyse des formes. On en saisit la péripétie dans l'histoire de Rousseau et de ses amis.

CHAPITRE III

THÉODORE ROUSSEAU ET SES AMIS

En 1835, le jury du Salon se heurtait à un paysage abrupt, taillé dans une combe jurassique, et qui parut un défi, la *Descente des vaches*, de Théodore Rousseau (La Haye, musée Mesdag). Cette œuvre énergique, aujourd'hui singulièrement paisible sous les noirceurs du temps, fut tournée en dérision et appelée la Descente des vaches aux Enfers. En 1838, l'*Allée de châtaigniers* (Louvre) faisait paraître une sorte de crypte végétale, un énorme et ténébreux vaisseau de feuillage, pareil à quelque collatéral de basilique romane reposant sur des pilastres de troncs rugueux, de chaque côté d'un sol mou, raviné, feutré d'ombre et de fraîcheur. Rien d'intentionnel ou de littéraire, un art également éloigné des combinaisons savantes du classicisme et du pittoresque romantique. L'artiste, voyageur et paysan, aimait Fontainebleau, la forêt et sa lisière, un village qu'il se choisit comme solitude et où il s'installa définitivement à partir de 1846, Barbizon. Ses échecs l'avaient détourné d'envoyer ses ouvrages aux expositions de peinture : il n'y reparut qu'en 1849. Jules Dupré fit comme lui, par solidarité fraternelle. Diaz et Daubigny étaient également ses amis. Fidèles à la charmante vallée de l'Oise, aux riantes verdures de l'Isle-Adam, aux beaux miroirs d'eau d'un cours paresseux, Daubigny et Dupré connurent aussi Barbizon, où les appelait l'amitié de Rousseau, et ils y peignirent. Dupré, Rousseau voyagèrent ensemble dans le midi de la France. Sans parler des peintres qui plus tard se réunirent à Barbizon autour de Rousseau, ces quatre artistes forment groupe. Au milieu du XIXe siècle, l'école française de paysage trouve en eux sa maturité royale, des accents aussi larges et aussi profonds que ceux des grands poètes du temps, et qui pourtant ne doivent rien aux poètes, car les hommes de Barbizon, Rousseau lui-même,

avec son intelligence robuste et sa limpidité de génie, restèrent avant tout des peintres.

Que doivent-ils aux romantiques, s'ils leur doivent quelque chose, et qu'est-ce qui leur est personnel? Le déchet du romantisme dans le paysage, c'est la manière pittoresque, au mauvais sens du mot, c'est le pignon, c'est la tourelle, c'est une nature chiffonnée d'un crayon ou d'un pinceau facile, qui travaille la forme, qui la surexcite et qui la crispe, c'est aussi la monotonie des effets dramatiques, les grands spectacles, le grand orchestre, un perpétuel malaise qui est tout de l'homme et qui ne trouve jamais la paix. Mais les paysagistes romantiques avaient ce que n'avaient pas les académistes, le sentiment des puissances picturales, l'intuition décisive des ensembles, l'instinct, le goût et la poésie de la couleur. Ils aimaient la France, dont ils ont laissé quelques charmantes images, et, quand ils ne peignaient pas des cataractes, des orages et des inondations, ils étaient capables de sentir l'exquis et le familier de son génie, au bord d'une mare, à l'ombre de quelques saules tremblants. Par là, ils sont d'accord avec les hommes de Barbizon, ils les préparent, ils les escortent. Il est, après tout, très difficile de tracer l'exacte limite où s'arrête une école, où telle autre commence. Les débuts de Rousseau voisinent, s'il faut en croire l'étude de Lyon, avec Paul Huet et les Anglais. Diaz et Dupré ne sont-ils pas, dans une large mesure, des paysagistes romantiques, l'un par ses éblouissantes joailleries solaires, oiseuses parfois, et d'un pittoresque qui, tout séduisant qu'il est, confine au pur jeu, à l'artifice, l'autre par sa hantise des effets dramatiques, qui lui faisait répandre sur les paisibles rives de l'Isle-Adam des crépuscules de désastre, des orages d'or et de pourpre, des avalanches, des chaos de nuées dans l'incendie du soir?

Mais ils étaient plus respectueux de la forme des choses, de leur dessin, de leur caractère propre. Tous furent d'admirables architectes de l'arbre. Ils le considéraient non comme une agréable coulisse, commode pour encadrer les lointains, non comme une « fabrique » d'un certain genre obéissant à des principes doriques, ioniques ou corinthiens, non comme une fumée rêveuse, ondoyant avec l'aube et ses brises fraîches, baignée dans la cendre grise et bleue des tombées de jour, à la manière de Corot, non comme des Titans assiégés par les forces élémentaires, échevelés dans la tempête romantique, mais comme de beaux êtres solides, logiquement construits, généreusement parcourus, de leurs racines à leurs rameaux, par les puissances nourricières de la terre. Les années se succèdent en eux, non pour aggraver leur décrépitude, mais pour accroître leur beauté. Les chênes et

les châtaigniers de Rousseau sont pareils, par la verdeur et par la majesté, à ces arbres divins que vénéraient les Celtes : aucun élément de leur structure organique n'échappe à l'œil attentif du peintre, pour



Théodore Rousseau. — Les maisons du Mont-Saint-Michel (1832).

lui rien n'est hasard, mais tout se lie et s'enchaîne dans la profondeur infinie de la nature. L'arbre de Dupré est une masse héroïque, qui semble faire bloc avec la terre et penche une ombre d'une bienfaisante noireur au-dessus des toits allongés des métairies. L'arbre de Diaz porte des

feuillages où crépitent les rayons, son écorce est parure, et toute chamarrée de lueurs errantes. L'arbre de Daubigny a la fine luxuriance



Cliché Mouton.

Théodore Rousseau. — Esquisse pour la Descente des vaches des Hauts-Plateaux du Jura (La Haye, Musée Mesdag.)

et l'élégance mélancolique des terroirs vaporeux, baignés par les eaux.

Même aux peintres de l'Oise, Fontainebleau ouvrait des solitudes

encore à peine foulées par l'homme, une forêt légendaire et vraie. Pour voir grand, pour rendre leur génie égal à la majesté de la nature, ils n'avaient pas besoin de choisir, d'attendre l'heure ou la saison : tout, autour



Théodore Rousseau. — Les chênes d'Apremont. (Musée du Louvre.)

d'eux, les sollicitait avec une force paisible, tout confirmait cette grande parole de Rousseau : « Notre art ne peut atteindre le pathétique que par la sincérité. » Du haut du plateau de Bellecroix, la vue embrasse la lande, la plaine et la forêt, et cet « observatoire » incomparable a longtemps

suffi au génie de Rousseau. Derrière la lisière des bois, un monde touffu, colossal et tranquille s'offre aux rêveries et à l'observation des peintres. Ils n'ont que faire d'inventer ou de combiner le sublime, ils n'ont qu'à bien regarder et à bien peindre. La forêt avait déjà tenté Michel, Corot, Cabat, mais ils ne s'y fixèrent pas. Rousseau et ses amis s'établirent sur ses



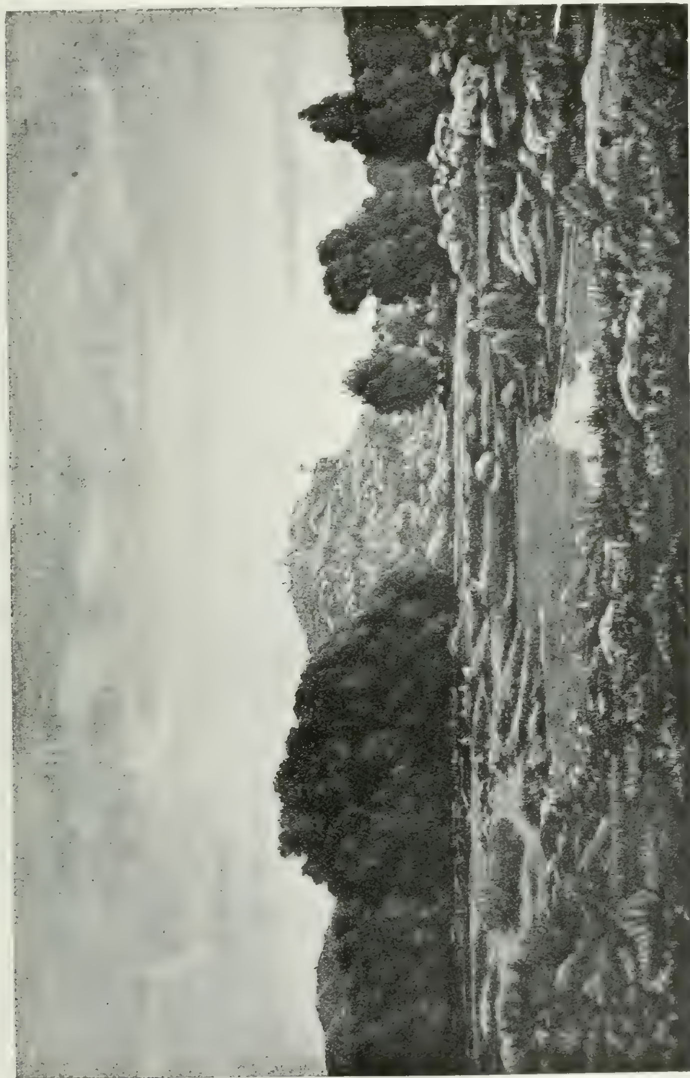
Cliche Georges Petit.

Théodore Rousseau. — Chaumière près d'une mare. (Collection Peytel.)

bords, en face de cette plaine qui, quelques années plus tard, devait prendre toute la vie de Millet et occuper tout son art.

Pour eux, le style ne dépend pas d'une composition tendue, il sort naturellement d'une émotion large, que soutient une forte analyse. Dupré est celui qui a le plus « composé », et Rousseau disait qu'il lui devait l'art de *machiner* ses tableaux. Mais est-ce quand il les machine le plus qu'il est le plus grand? La *Sortie de forêt à Fontainebleau* du Louvre, d'ailleurs très belle, mais montée comme un décor, permet d'en douter. Les œuvres des maîtres de Barbizon se présentent à nous la plupart du temps comme de grandes études bien plus que comme des « tableaux ». Rousseau fut soutenu dans cette voie de sincérité par son long éloignement

des Salons, à une époque où Corot restait encore tributaire du paysage à figures, où Daubigny débutait par un *Saint Jérôme en méditation* : même quand la peinture de paysage put se suffire à elle-même sans



D'après l'héliogravure Aman-Durand.

Théodore Rousseau. — Les gorges d'Apremont à midi (1837).

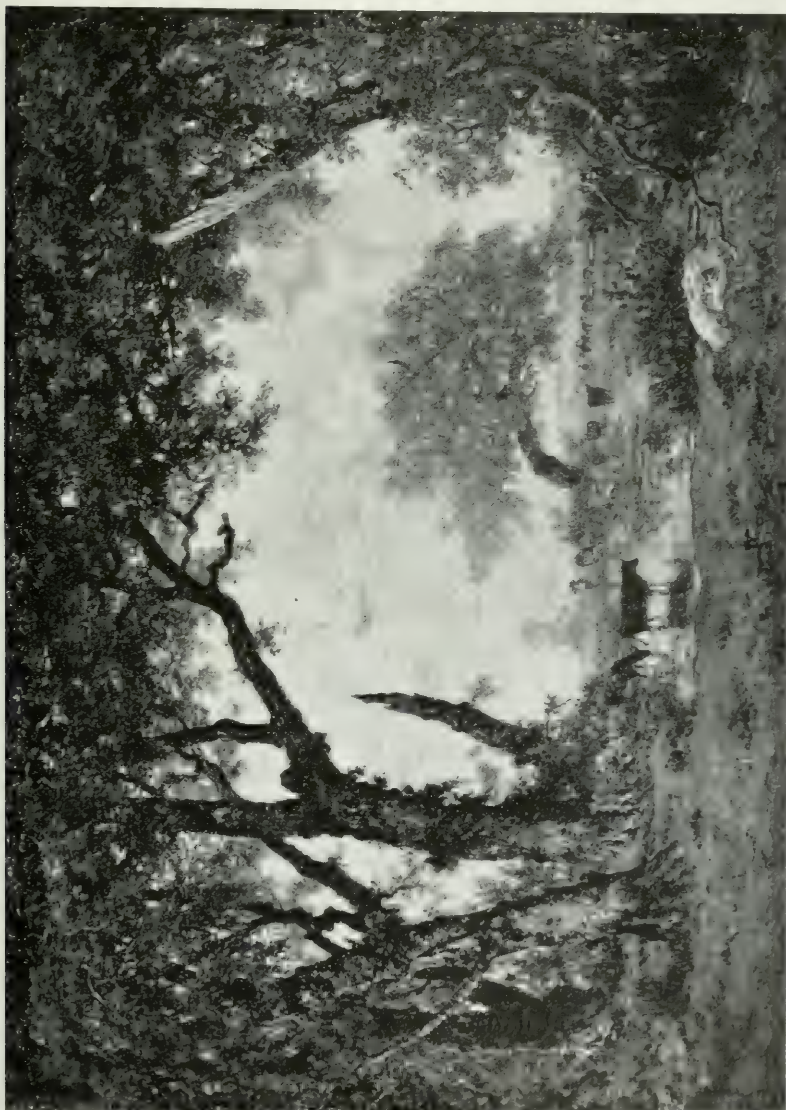
l'adjuvant de l'histoire, la nécessité de peindre une page solennelle, au sens propre du terme, soumise au jury, au public, à la critique, ne pesait pas sur lui, il restait fidèle à ses habitudes de solitaire et de poète, travaillant pour lui, pour ses amis. Les sous-bois de Diaz sont des morceaux

de forêt, taillés en plein cœur sauvage des futaies, où toute la composition est déterminée par les échos simultanés de la lumière. L'ordre charmant qui préside aux paysages de Daubigny est le génie même des paysages de l'Ile-de-France : on n'y sent aucune volonté d'écriture, aucune adresse, même subtile et cachée, d'arrangement. C'est bien le même accent, et plus profond encore, que nous retrouvons dans l'*Eglise de Marissel*, et la *Route d'Arras*, — mais Corot a fait un long détour, et c'est sur l'armature du paysage historique, sur des procédés de composition qui ont la grâce de paraître innocents que, pendant des années, et non pas seulement à ses débuts, il exprima son rêve et son émotion.

Comme Corot, et bien plus que les romantiques, les maîtres de Barbizon ont été sensibles à la poésie de la lumière. Chez Diaz, chez Dupré, elle est rousse et brûlante, avec de grands blancs calcinés installés sur des ombres ardentes et compactes. Chez Daubigny, elle est fraîcheur et finesse, et comme la lueur d'argent d'un climat humide. Chez Rousseau, selon sa belle expression, « l'air est le modelé de l'infini ». Avec une exquise subtilité, il poursuit la dégradation des valeurs aériennes jusqu'aux plans les plus lointains. Il pénètre dans ces profondeurs fluides comme à travers le cristal d'une source, échelonnant, pour ainsi dire, la lumière avec une extrême justesse, qui fait paraître limitée et presque grossière la gamme des valeurs chez les Hollandais, même chez ces italianisants experts en perspective d'atmosphère et qui s'étaient affiné les yeux, — peut-être en adultérant leur goût, — sous le ciel et dans les paysages du sud.

De tout le groupe, Rousseau (1812-1868) est incontestablement l'âme la plus haute et le plus beau génie. Ses lettres, tracées d'une écriture ronde, ferme, qui évoque l'accent gras et simple de ses croquis à la plume, expriment l'amour plein de force qu'il sentait pour la nature et qui, de l'atelier de Lethière, de l'étude de la figure, le poussa d'instinct au paysage. Il eut d'abord, semble-t-il, un don d'objectivité brute, majestueuse, puissante, qui annonce les premiers paysages de Courbet. Il prend dans la nature, non des « motifs », mais de grands pans de vérité, qu'il exécute avec fougue, sans souci de les arranger. Dieu est le grand artiste : à quoi bon composer ce qu'il a fait? La *Descente des Vaches* et certaines études de sa première manière sont caractéristiques à cet égard. Et puis Dupré lui enseigne l'art de la mise en toile, le secret des compositions équilibrées, la volonté d'un effet. En même temps, ses voyages en France, à travers ce qu'il appelait « les pays », raffinent

singulièrement sa vision. Enfin il laisse tomber ce qu'il y a de précaire dans les artifices d'atelier. Il rejoint ses vrais maîtres, les Hollandais, — plus encore que Claude, — Hobbéma, Ruysdaël, Van Goyen, et



Cliché Lévy-Neurdein.

Théodore Rousseau. — Sortie de forêt du côté de Brolles. (Musée du Louvre.)

même Karel Dujardin, dont il aimait la transparente lumière. Dans ces paysages vastes, mesurés et complets, on dirait que le génie du XIXe siècle trouve des assises d'ordre et de sérénité. Sans doute, il y a des Hollan-

dais malingres et des Hollandais romantiques, mais ceux que l'on vient de citer, Dujardin étant mis à un rang mineur, sont les Pères de l'Église. Rousseau commença par peindre dans les vallées du Loing et de l'Yvette. En 1830, il s'élargit et il se fortifia par un voyage en Auvergne. En 1833, il exposait une *Vue de Granville*. L'échec de 1834 l'éloigna de Paris et des Salons jusqu'en 1849. Entre la plaine et la forêt, sur son



Cliché Lévy-Neurdein.

Diaz. — Sous-bois. (Musée du Louvre, Collection Thomy-Thiéry.)

plateau balayé par un vent salubre, qu'il ne quitta guère que pour des voyages dans les Landes et dans la Creuse, Rousseau, fixé sur un terroir qu'il aime et qu'il sent en profondeur, est d'accord avec les grands poètes sédentaires des Pays-Bas. Vers 1840, il peignait les *Landes de Macherin*, la *Plaine de Clairbois*, les *Terrains d'automne*, la *Lisière de forêt*. Le voyage de Gascogne est de 1844 : c'est alors qu'il exécuta l'admirable *Marais* du Louvre, exposé en 1852, puis au retour, à l'Isle-Adam, l'*Allée des Bonshommes* de la collection Chauchard. En 1849, le public des Salons connaît

enfin ce grand peintre, secrètement illustre, et l'Exposition de 1855 consacre sa gloire, avec l'*Avenue de la forêt de l'Isle-Adam*, la *Lisière*, les *Côtes de Granville*, la *Plaine de Barbizon*, le *Marais*, enfin la *Sortie de la forêt de Fontainebleau,* commandée naguère par le gouvernement de la République, auquel Chenavard et Thoré avaient désigné le peintre. Le cercle des amateurs, d'abord limité à des curieux, Baroilhet, Périer, s'élargit. Barbizon se peuple d'artistes : Millet, en 1849, s'y était fixé près



Jules Dupré. — Environs de Southampton (1835).

de son ami. De cette période datent les *Gorges d'Apremont* (1859), le *Chêne de roches* (1860). Une grande tristesse domestique, la démence de sa femme, assombrit ses dernières années, que console et que décore son admirable amitié pour Millet, son cher compagnon, pour Dupré, pour Daumier. Il mourut à cinquante-six ans. Cette longue et fière solitude, ce sentiment élevé de la nature et de l'art, cette force et cette tendresse d'amitié sont d'une grande âme, à laquelle rien ne manqua des vertus les plus nobles, pas même l'inquiétude.

Son art répugne aux agréments faciles, qu'un Diaz, qu'un Daubigny n'évitent pas toujours. Il est tout plein d'une lumineuse sévérité. Rous-

seau voit et sent la nature, non par brusques à-coups, non par d'éblouissantes et trompeuses évidences, mais à la fois dans sa largeur et dans son détail. Il a connu Delaberge, le fait est à noter, mais, tandis que ce peintre s'enfonce avec anxiété dans l'infiniment petit sans y répandre la vie, l'esprit de la touche, la qualité de l'atmosphère, Rousseau conçoit



Jules Dupré. — Soleil couchant. (Musée du Louvre, Collection Thomy-Thiéry.)

la partie en fonction du tout, domine ces vastes ensembles, dont les éléments ne lui échappent jamais, fait briller partout une aérienne lumière. La touche, quelque ténue, quelque minutieuse qu'elle soit, est exempte de sécheresse graphique, *elle est toujours un modelé*. C'est là qu'il se sépare, non seulement de Delaberge, mais même des Hollandais, qui ne sont pas toujours exempts d'une certaine monotonie de faire. Comme eux, Rousseau conçoit la nature en portraitiste, mais avec des moyens plus

variés et plus riches, avec un œil plus sensible. On reproche à ses dernières œuvres une exécution fatigante, « au petit point », et qui manque de sacrifices : même alors, la touche est significative de vie, elle ne



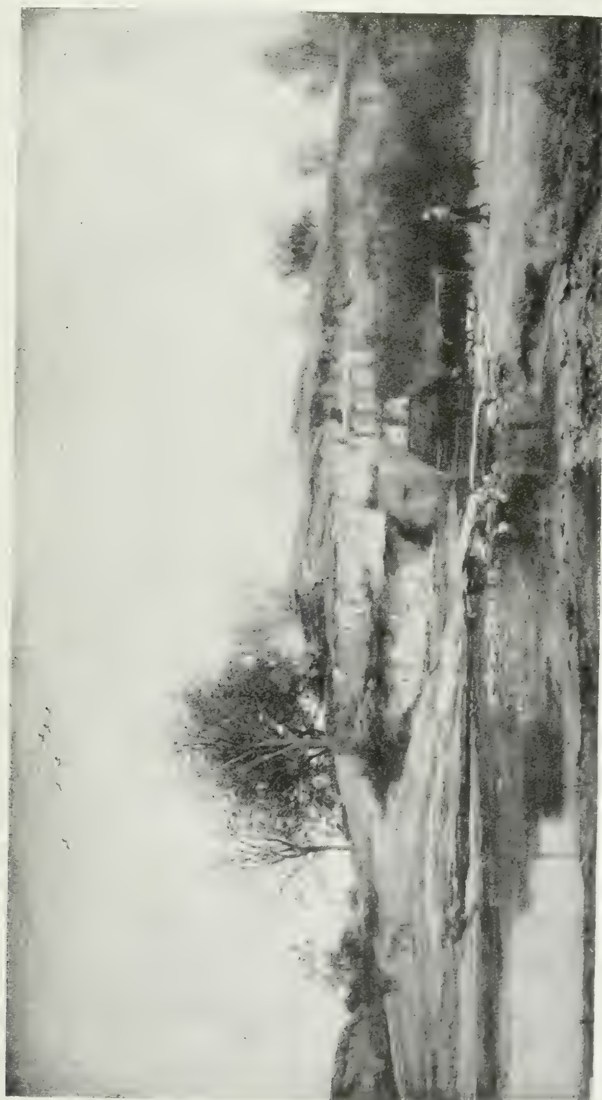
Daubigny. — Le rû de Valmondois (1847).

s'appesantit pas, elle multiplie, elle anime la profondeur des frondaisons, elle y insère la ponctuation de la lumière, elle les échancre sur le ciel, sans les découper. Au bord des eaux dormantes dans lesquelles se mire un ciel pacifique, elle fait frissonner les végétations lustrées, les herbes

aquatiques, minces et coupantes comme des glaives, elle peint l'eau liquide, le terreau poudroyant, les troncs labourés et durs, les branches qui sont des branches, et non des bras tendus, les rameaux qui s'y attachent, non avec une élégance de pure manière, mais d'après certaines lois secrètes. Cette exécution petite, mais variée, vivante, est soutenue par l'autorité d'un dessin robuste. Delaberge ne dessine pas : il est copiste, il construit brin à brin, tandis que le dessin est une certaine étude des rapports, conduite moins par une patience anatomique que par l'intuition du caractère. L'arbre de Rousseau est un système, et d'une si puissante cohérence, d'une unité si drue qu'un de ses portraits d'arbres, bien établi, fourni de tous ses éléments solidement liés, est la plus majestueuse image du style : les *Chênes* du Louvre en sont l'immortel exemple, aussi convaincant que l'*Allée de peupliers* d'Hobbéma. Il les chérissait comme les compagnons de son existence solitaire, non pour les charger de passions orageuses ou, comme le dit spirituellement Gautier, pour y loger des hamadryades, mais parce que la vie y coule à longs flots continus, avec lenteur, avec égalité, parce que les ans les accroissent en majesté grave, sans les durcir, et que chaque saison printanière leur rend une verte jeunesse. Dans le midi de la France, il aima la région des espaces calmes et la brillante paix de la lumière. Mais les sévérités de Fontainebleau donnaient à son génie une nourriture plus forte et plus salubre, elles convenaient à son âme virile, inspirée et patiente.

Narcisse Virgile Diaz de la Peña (1807-1876), qu'il faut nommer de tous ses noms, versicolores et contrastés comme son art, n'est ni de la même sève ni de la même race que Rousseau. Il y a en lui de l'Espagnol et de l'Anglais, la puissance et la chaleur du ton, la magie de l'effet, et aussi de grands airs de bravoure. On croit voir un bâtard de Delacroix, confiné dans le paysage et y consumant une magnifique vie fiévreuse. Son atelier est une chambre ardente, la forêt qu'il a peinte un hallier mystérieux, torride, recuit comme une échoppe de Decamps, dont les turqueries et l'éclatante Bohème l'ont parfois hanté. Le soleil rôde autour de ces asiles touffus, il y pénètre avec effraction, il y promène par saccades des effets de lanterne sourde, il fait ruisseler dans l'herbe et sur les écorces des cascades de joyaux. Parfois Diaz se risque hors des forêts : il accumule au-dessus d'un morne horizon de plaine des nuages gorgés de tonnerre, d'effrayants ciels de déluge. Ou bien il s'abandonne au songe indécis d'un Olympe romantique et païen; sur les chemins des bûcherons il voit se dresser des divinités nues et molles, il surprend des

espagnolades amoureuses, des amants pleins de langueur qu'escortent capricieusement des épagneuls et des lévriers. Mais c'est de son tête-à-tête avec les dieux sylvestres, avec les grands arbres feuillus, rutilants,

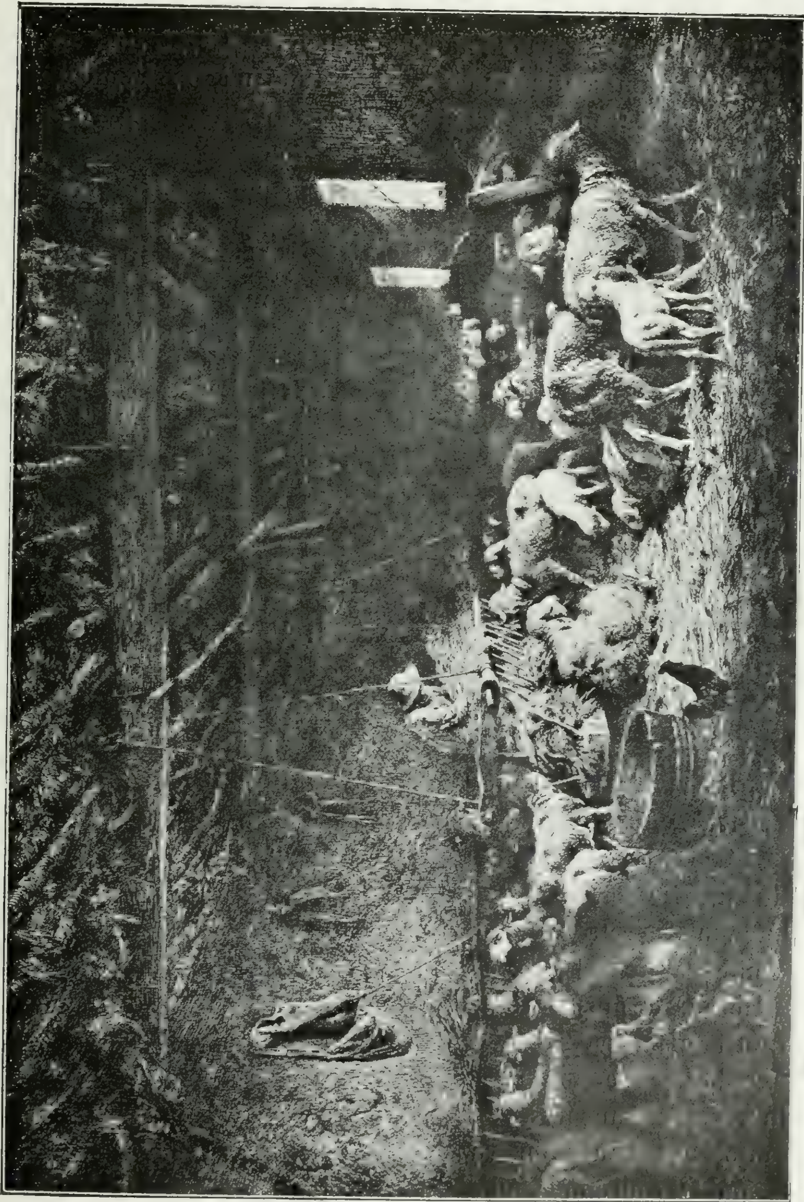

Daubigny. — Ecluse dans la vallée d'Optevoz (1855). (Musée de Rouen.)

orfévrés d'un Fontainebleau devenu pareil à l'Ardenne de Shakespeare que sont sorties ses meilleures inspirations. Là, dans une solitude fourmillant de vies cachées, au bord d'une mare putride et perfide, dont les entours foisonnent de vipères, entre des arbres dont la cime se dérobe et

sur les troncs desquels une lumière insidieuse et violente fait glisser des tons d'émail, il sent s'éveiller en lui une sorte de génie sauvage et précieux à la fois. Derrière ces chaudes fantaisies, derrière ce métier qui s'abandonne à la joie de peindre, ce sylvain royal possède une science profonde des lieux qu'il a choisis, du jour qui s'y insinue, qui y retentit, de l'arbre enfin qu'il a construit et dessiné avec une énergie à la Rousseau. Ses succès furent éclatants et rapides, de 1831 à 1859, date de sa dernière exposition (la *Mare aux Vipères*). Ils s'expliquent moins par ses beaux dons que par ce qu'il y a de claquant et d'agréablement agressif dans sa conception de l'effet. Le romantisme de Monticelli lui doit beaucoup, Seignemartin aussi.

Il avait commencé par la peinture sur porcelaine, comme Raffet et Cabat. Tels furent aussi les débuts de Jules Dupré (1811-1889), romantique encore par un sentiment fougueux de la nature et de ses violences convulsives. Il envoya pour la première fois au Salon la même année que Diaz, en 1831, un *Intérieur de forêt dans la Haute-Vienne*, d'une observation juste et d'une matière nourrie. Avec Cabat, avec Troyon, il allait peindre dans la vallée de l'Indre et dans le Berry. En 1834, un amateur anglais, Lord Graves, le fit venir en Angleterre. Il y étudia, non seulement Constable, mais les vieux maîtres, les peintres abondants et solides de Norwich, Old Crome et ses émules, Gainsborough enfin, le père du paysage moderne. Il y fortifia son goût pour les compositions amples et simples, se tenant d'un bloc, sans arrachements de détail, sans subtilité de vision, pour les pâtes qui mettent sur la toile même la pesanteur de la terre. Il aima les arbres énormes dressés au-dessus d'un sol fauve, près d'un abreuvoir que borde un talus herbeux, où descendent les vaches et les bœufs avec une majesté lente. Sur des ciels nuageux, brossés avec un lyrisme prodigue de matière, il profila les frondaisons compactes où des branchages s'enlèvent en clair, noueux, tordus comme des membres malades. Le *Vieux Chêne* du Louvre, les beaux *Soirs* de la collection Thomy-Thiéry, *Coucher de soleil sur un marais*, *Coucher de soleil après l'orage*, sont d'une ampleur et d'une puissance singulières, comme ses marines (Lyon, Stockholm, Amsterdam), plus poignantes que les promenades côtières et les pittoresques remous de l'école d'Isabey. Mais la qualité stable, l'autorité massive de la composition finit par tourner, au bout de sa longue carrière, à la manière et au procédé. D'autre part cette matière si riche, ces reliefs copieux, chargés de noirceurs, tendent à s'enterrer. Les valeurs, les formes mêmes sont brumeuses et caduques, se pénètrent, se décomposent les unes dans les autres, dans les deux

grands panneaux que l'on vit longtemps au Luxembourg, le *Matin* et le *Soir*. Ce sont les œuvres de la période moyenne qui révèlent le mieux la



Ch. Jacque. — La bergerie. (D'après la gravure originale du maître.)

puissance de Dupré, sa franchise, sa générosité, l'ampleur naturelle et belle de son style.

Charles Daubigny (1817-1878) semble séparé de lui par une génération, et n'est pourtant plus jeune que de six années. Une sensibilité plus familière et peut-être plus fine, une rare fraîcheur de palette, une élégante bonhomie qui n'est pas la naïveté géniale de Corot, mais qui parfois y fait penser, un sentiment de la nature qui n'a pas l'ambition des beaux effets et des grands spectacles, une prédilection pour ses aspects moyens, humains, paisibles et, dans presque tous ses ouvrages, quelque chose comme un doux parler de campagne, ces dons, à travers les ans, lui conservèrent sa jeunesse, peut-être plus voisine de nos cœurs que les éblouissements solaires de Diaz et les fauves ardeurs de Dupré. Balzac aurait remarqué que son génie est comme son nom, campagnard et noble, nom de seigneurie et nom de village, tandis que celui de Diaz crépite soudain comme une étincelle. Longtemps il dut pour vivre se confiner dans l'illustration romantique : on se demande s'il n'en a pas retenu une adroite et sympathique facilité d'arrangement, un peu courante... Il n'a pas la décision de style de ses amis, il est moins immédiatement reconnaissable, on est tenté de se demander s'il n'est pas moins personnel ? C'est qu'il est peut-être plus vrai, de cette sincérité de tendresse qui ne se pratique pas en odes ou en discours, mais qui se communique en confidences et sur le mode mineur. Il est vrai que la vallée de l'Oise, si riante, si mollement penchée, convenait parfaitement à son génie et que, vivant dans l'atelier-bateau qu'il s'était fait construire, cheminant à petites journées ou stationnant sur ces heureux parcours d'eaux claires et de verdures, il sut avec aisance, et toujours d'un ton juste, nous faire partager sa rêverie fluviale. Il avait été élevé dans ces campagnes, et plus tard il y fit de longues promenades avec ses amis de l'Ile Saint-Louis; il y vieillit entre le statuaire Geoffroy-Dechaume et Daumier. Le paysage de Valmondois se retrouve dans les vignettes de sa jeunesse. Mais son art ne se limite pas à ces grâces des belles rives, il présente des aspects plus nombreux et plus variés : l'*Écluse dans la vallée d'Optevoz* (1855, Rouen) et le même paysage vu sous un autre effet, dans une autre saison, la *Vanne* de la collection Thomy-Thiéry, résument les plus hautes qualités du paysage français à cette époque, sa fermeté, sa clarté, sa poésie pénétrante. Les bancs de rocher frappés par la lumière, le bouquet d'arbres qui les couronne sont d'une incomparable noblesse. La suavité, la justesse de la lumière sont dignes de la majestueuse paix aérienne de Rousseau, avec un sentiment intime et doucement mélancolique qui n'appartient qu'à Daubigny. Le *Printemps* (1857, Louvre), un printemps can-

dide, fleuri des touffes blanches et roses des pommiers, dans un verger herbeux, est joyeux et timide, tout en végétations basses, dans l'intimité d'une campagne pareille à un étroit jardin, derrière laquelle se dessine pourtant un horizon vaste. Dans l'œuvre de Daubigny abondent ces effusions charmantes. Il y a un âge de la verdure, une certaine tendresse des feuillages qu'il a été le seul à bien peindre. Il fut aussi un beau peintre



Cliché Bulloz.

Troyon. — Le château de Saint-Cloud. (Musée Carnavalet.)

de la mer, de l'eau grise et mouvante entre les bois noircis des estacades, sous la soyeuse grisaille des ciels, qui font penser à Van de Velde (coll. Thomy-Thiéry ; Lyon).

C'est à l'eau-forte qu'il réservait ses grandes vigueurs et ses âpretés, rares, après tout, dans sa peinture. Elle l'a merveilleusement servi. Il y fut un maître, par une puissance de concision, par une beauté de couleur qui donnent du corps, de l'autorité à sa poésie. On loue d'ordinaire son *Buisson* et son *Coup de Soleil* d'après les deux Ruysdaël du Louvre, commandes de Nieuwerkerke : mais ses planches originales ont une qualité plus fraîche et plus vive. Les *Vendanges*, le *Parc à moutons le matin*, le *Gué* sont conduits avec une économie sobre, avec une fermeté grasse qui laissent bien loin en arrière les essais des romantiques. Peut-être le temps attaquera-t-il et fanera-t-il un jour les fraîcheurs délicates

de sa peinture : ses eaux-fortes ne sauraient vieillir. Elles sauveront ce qu'il y eut de plus mâle et de plus énergique dans son art.

On peut en dire autant de Charles Jacque (1813-1894), qui se rattache plus étroitement au groupe de Barbizon, mais qui nous conduit déjà à la seconde époque de l'histoire de cette école, celle de Millet, de Troyon, de Lavieille et de leurs amis. Son premier tableau date en effet de 1848, mais il avait alors produit près de cent cinquante eaux-fortes et de très nombreux dessins pour la gravure sur bois. L'image qu'il laisse de l'homme des champs l'apparente à Ostade, celle des troupeaux, des parcs à moutons, des porcheries, des basses-cours aux animaliers hollandais, à Karel Dujardin. Mais il y a dans tous ces croquis, d'une si particulière poésie de blanc et de noir, comme dans sa peinture onctueuse et dorée, quelque chose qui est du XIXe siècle, une familiarité grave, un austère charme que n'ont point les peintres graveurs de Hollande, j'entends ceux de ce groupe. Jacque est le grand-maître des auberges solitaires où un rustre en guêtres et en gilet boit et fume sa pipe au bout de la table longue, le poète des âtres tièdes, noircis par la suie et par les ans, des cours de ferme où rôde un chien maigre, des courtils encombrés, des appentis en planches, des étables sordides où se bouscule le troupeau ahuri, affairé des porcs. Les porcs, les moutons et les poules ont retenu sa verve spirituelle, son humour sagace d'observateur. On lui doit un livre charmant et bien fait sur le poulailler, illustré de dessins techniques à la fois colorés et précis. Dans les truffières sableuses, au-dessus desquelles se hérissent de tristes arbres dépouillés, il lâche des bandes de cochons, tête basse, flairant le sol, conduits par un pâtre hirsute, armé d'une forte trique. Nul n'a mieux rendu que lui, dans des paysages pleins d'un charme robuste, la trépidante et fébrile vivacité des volailles, la mélancolique humilité des bêtes porte-laine, l'indiscrète avidité, les bousculades obèses des porcs. La chaumine ou le buisson qui servent de décor et d'abri à cette agitation si vraie sont vus par un paysan qui est un poète. Parfois, sur son déclin, il arrive que sa touche de peintre est expéditive et confuse, trop molle, trop coulante, mais les sévérités de l'eau-forte ne l'ont jamais trahi. La puissance d'un effet concentré, le velouté des matières, la vibration des valeurs, l'autorité d'un trait ardent et concis, il a connu et peut-être mis en lumière le premier ces exceptionnelles ressources d'un grand art. Avant lui, avec les Penguilly, les Huet, c'est l'eau-forte maigre. Avec lui, avec Daubigny, avec Rousseau et Dupré, qui ont été eux aussi, mais plus rarement, des aqua-

fortistes, c'est l'eau-forte grasse et robuste, digne de ces peintres virils, de leurs rudes existences rustiques.

Ce chapitre fait défaut dans l'œuvre, si vantée, si populaire, de Constant Troyon (1813-1865), d'abord charmant paysagiste des environs de Paris, des bords de la Seine, de Saint-Cloud, des environs de Sèvres, où il fut quelque temps employé à la manufacture, puis des souvenirs de son tour de France, et dont l'art dut autant par la suite à l'exemple et à l'influence de Barbizon qu'aux tableaux d'animaux des grands Hollandais, vus par lui au cours d'un voyage, en 1846. C'était le temps où les vaillants peintres opposaient le *Taureau* de Potter, dans sa majesté brute, aux bêtes soignées, proprettes, émaillées du Bordelais Brascassat. De là, dans une pâte nourrie, ces foisonnements d'herbages, ces pâturages drus, où paissent des bœufs riches en beaux noirs, en beaux blancs, en beaux roux, ces compositions vastes où s'impose la grasse pesanteur de la terre, où l'air saturé de brumes enveloppe d'une vapeur les grandes formes errantes, — la *Vallée de la Touque* (1853), le *Retour à la ferme* (1859, Louvre), les *Bœufs se rendant au labour* et les *Hauteurs de Suresnes* (*ibid.*). Les études de Troyon, plus solides et plus carrément peintes que ses tableaux, visent moins à l'effet et sont peut-être plus belles. Elles ont ce corps et cette chaleur qui manquent à un Duclaux, par exemple, d'ailleurs bon dessinateur. Mais Troyon, étourdi par son succès, finit par peindre de pratique et par expédier d'innombrables Troyons. Il mourut fou. Son art, d'abord soutenu par une inspiration vigoureuse, tomba dans le faux agrément et la brillante rusticité qui séduisent l'innocence de l'amateur. Il est le maître berger d'un encombrant troupeau que vinrent rejoindre, mais avec une moindre énergie d'exécution, ceux des Rosa Bonheur, des Van Marcke et des Vuillefroy. Par sa belle période du moins, il reste fidèle à l'esprit des peintres de Barbizon. Il a su mettre autour de ses fortes bêtes, de rude charpente et de beau pelage, un sol richement nourricier, des ondulations de terrain mollement reposantes, une atmosphère mouillée, qui semble faite de l'exhalaison de leur souffle.

Ces maîtres se sont épanouis sous le Second Empire, mais leurs origines, la formation de leur talent, leurs premiers succès remontent beaucoup plus haut. On les groupe d'ordinaire avec les Paul Huet, les Flers, les Cabat sous le terme général d'école de 1830 : on sent ce qu'il y a d'équivoque et de peu juste dans un pareil classement. Mais il est vrai que c'est en plein âge romantique qu'ils ont grandi. Ils nous conduisent dans des régions plus calmes que le romantisme et dans un domaine de

vérités fortes. Ils lui doivent néanmoins la générosité de leur technique, leur sentiment profond de la vie dans la nature, peut-être aussi leur belle fierté de solitude. C'est en 1836 que Rousseau, leur maître, se retire à Barbizon. Les premières expositions de Diaz et de Dupré datent de 1831, celle de Daubigny de 1838. La première série importante de Jacque, parue dans un recueil exécuté en collaboration avec Louis Marvy, a été gravée entre 1840 et 1842. Troyon dans sa jeunesse a reçu les conseils de Roqueplan.

Millet inaugure une autre période. En 1849, il rejoint Rousseau, il abandonne les galanteries et la peinture d'histoire. Il semble que l'écart soit de peu d'années et qu'il n'y ait pas lieu d'en tenir compte dans l'étude du groupe. Mais la date qui sépare ces deux chapitres de son histoire est celle d'une révolution courte et terrible, considérable par les instincts qui la soulèvent, par la répression qui en étouffa les tressaillements, enfin par la restauration qui la suivit, et qui mit au jour une politique, une société, des formes morales nouvelles. Sans doute, quelles que fussent leurs sympathies, elle ne transformait pas les solitaires du paysage français. Issus du romantisme, lui appartenaient-ils encore ? Ils virent le siècle, dans son âge mûr, accueillir leur art comme la leçon de sincérité dont il avait besoin. Par l'émulation, par l'amitié, ils ont modifié, coloré la sensibilité de presque toute l'Europe continentale, — avec Barthélemy Menn en Suisse, Fontanesi en Italie, l'école de Tervueren en Belgique, l'école de La Haye en Hollande, enfin, aux rives du Danube, avec Grigoresco.

LIVRE QUATRIÈME

LE ROMANTISME ALLEMAND

CHAPITRE PREMIER

IDÉOLOGIE ET ROMANTISME

Une étude de la peinture allemande dans la première moitié du XIX[e] siècle doit faire large place au particularisme. Cette Allemagne est extrêmement vivante, et avec diversité. Elle se cherche, elle aspire à se fondre, elle pense et sent l'âme allemande. Mais elle a de multiples foyers de rayonnement, ses institutions protégées par des princes amis des arts, ses « écoles » enfin, qui, pour n'avoir donné ni chefs-d'œuvre ni personnalités supérieures, n'en représentent pas moins une activité forte et une émulation. Chacune d'elles a prétendu exprimer l'essentiel du génie germanique, et chacune en représente, en fait, l'un des aspects. A Dusseldorf, le sentiment rêveur, le style moyen âge, le lyrisme et l'anecdote romantiques. Dans le nord, à Hambourg, à Berlin, un réalisme sec, dur, insistant, plus humain parfois, dans la représentation familière de la vie, et qui prépare Menzel. A Dresde, une note plus sensible, plus intime et plus tendre. A Munich, les grandes pensées, les synthèses larges, l'ambition du tout, une idéalité qui veut fixer dans des formes amples la *Weltansicht* allemande.

Les courants. L'idéologie contre la peinture a Munich. — A leur retour d'Italie, bon nombre de Nazaréens avaient été appelés à exercer officiellement une action prépondérante sur les arts. En 1830, Veit devient directeur de l'Institut Staedel à Francfort. L'Académie de Vienne, une des citadelles du classicisme, d'où s'était évadé naguère Overbeck, voit à

sa tête Schnorr von Carolsfeld. Cornelius, à partir de 1821, dirige celle de Dusseldorf, où il est remplacé en 1826 par Schadow, lorsque, sur l'invitation de Louis I[er], il se rendit lui-même à Munich, pour y exercer une sorte de surintendance des arts. C'est là, c'est sous son impulsion que la pensée nazaréenne, par une extension qui peut paraître contradictoire, mais à laquelle elle était nécessairement conduite, se dénature en idéalité gréco-germanique et, renonçant au préraphaélisme, se nourrit lourdement de symboles païens et de plastique michelangélesque.

Le prestige du retour à l'antique n'avait pas cessé de dominer les princes et ceux qu'on pourrait appeler les ordonnateurs officiels de la culture, en Bavière comme en Prusse. Le Munich de Louis I[er] donne l'impression d'une volonté tendue, qui annule ou qui nie toute tradition locale. Cette ville refaite d'un coup est une création *ex nihilo*, elle part de la table rase. Sur ces bases artificielles, architecture et peinture sont d'accord. Von Klenze, comme le Berlinois Schinkel, sort des enseignements de Gilly. Un voyage à Athènes a confirmé sa ferveur antiquisante, et c'est bien l' « Athènes du Nord » qu'il veut reconstruire, pour un prince dilettante, fasciné par l'archéologie. De là cette étrange profusion de colonnades et de frontons, au cœur de la vieille Allemagne catholique, la Glyptothèque, les Propylées et ce Parthénon pour Odin, le Walhalla (près de Ratisbonne). Voilà le ton, que modifient à peine les bâtisses exécutées, en partie sous l'influence de Cornelius, par un autre archéologue exact, Gaertner, — l'église de Tous-les-Saints, copie de la chapelle Palatine, l'église Saint-Louis, copie des basiliques lombardes, la Feldernhalle, copie de la Loggia dei Lanzi... Le funeste goût du simili éclate dans ces fabriques d'emprunt, dans cette esthétique consciencieuse, soumise à la pédagogie, inflexiblement appliquée par un peuple docte, discipliné, patient. Il éclate aussi dans les peintures cycliques de Cornelius, dans ses emprunts mal assimilés, dans son obsession des maîtres. Peut-être n'est-il qu'un aspect de cette foi dans la toute-puissance des méthodes en matière d'art qui caractérise l'Allemagne moderne : par la science, par la réflexion, par la pratique de la vertu, en somme du dehors, elle a cru qu'il était possible de recommencer les grands artistes et de s'approprier leurs dons. C'est le trait de tous les académismes, mais, chez ces redoutables convaincus, il acquiert son maximum d'évidence lourde, il aboutit parfois à la charge la plus pénible. Aggravé de cet éternel symbolisme, de ce besoin de signifier un « contenu », il renchérit d'autant plus sur le factice et sur l'académique qu'un art

comme celui de Cornelius ne s'abandonne jamais. Il n'est ni vivant ni joyeux.

Pierre de Cornelius (1787-1867) est le produit de l'esthétique et des musées. Il y est né. Son père était inspecteur de la galerie de Dusseldorf. Il semble qu'il se soit préparé dès son enfance à sa fonction de grand artiste, avec méthode, avec patience, en copiant des gravures. Son premier



Cornelius. — Les Cavaliers de l'Apocalypse, composition destinée au Campo-Santo de la Cathédrale de Berlin.

travail, c'est la décoration de l'église de Neuss. Son premier succès, ce sont les illustrations de *Faust*, qu'il envoie à Gœthe. Mais c'est à Rome que son style se forme, non d'une paisible méditation de la beauté des lieux et de la grandeur des maîtres, mais d'un entraînement forcené de la mémoire visuelle. C'est là que furent exécutés les cartons des décorations destinées à l'église Saint-Louis et à la Glyptothèque.

Saint-Louis sent encore, malgré tout, le bienfait de la lumière et de l'harmonie italiennes. L'immense *Jugement dernier* (il mesure vingt et un

mètres de haut sur treize de large), avec ses tons modérés, son fond bleu, n'a pas encore, dit Gautier, qui parle de Cornelius avec une rare et spirituelle sagacité, le sauvage coloris allemand. Mais, d'Orcagna à Michel Coxcie, on y retrouve tous les maîtres, et c'est, dans la profusion des personnages et la complexité des allégories, une étonnante mosaïque de réminiscences. A la voûte, *Dieu créant l'Univers*, aux extrémités de la nef, l'*Adoration des Mages* et la *Crucifixion* complètent ce vaste ensemble.

La Glyptothèque est plus étrange. Quel cortège aux nobles marbres d'Égine que ces œuvres d'un art « surhumain, titanique, épique », décorant les salons de repos et le vestibule! « Comme le dieu Thor avec son marteau, Cornelius a fait voler en éclats autour de lui la réalité effrayée, et il est resté seul au milieu de spectres gigantesques, d'abstractions bizarres qui font dans le vide la grimace de la force[1]. » A la légende de Prométhée succède toute une symbolique de l'amour, représenté quatre fois sous les traits d'un gros enfant athlétique et trapu, monté tour à tour sur un dauphin, sur un aigle, sur un paon, sur Cerbère enfin, et figurant chaque fois, avec la suite et les accessoires qui conviennent, l'un des quatre éléments, l'une des quatre saisons. La plus noble abondance d'idées et la plus riche ingéniosité s'allient à la pauvreté plastique la plus ambitieuse et la plus travaillée d'artifices. Enfin, ce sont les grandes scènes homériques, de la Colère d'Achille à la Prise de Troie. Devant cette Hellade vaniteuse et torturée, on sent toute la grandeur de David.

Les purs Nazaréens ne manquaient pas (surtout Overbeck à ses débuts) d'une sorte de candeur sèche, non sans charme. Ici tout charme s'évanouit, pour faire place à une austérité sacerdotale. De ces compositions si amples et, reconnaissons-le, d'un tel souffle, se dégage une atmosphère fatale à tout sentiment d'art, — celle de la vieillesse, de l'ennui. Et quand cette inspiration, respectable dans ses erreurs catégoriques, quitte ces sommets pour se mettre à la portée des bonnes gens, pour agrandir aux proportions de la fresque monumentale, sur les murs extérieurs de la nouvelle Pinacothèque décorés par Kaulbach, les gentillesses anecdotiques et les inextricables charges destinées à glorifier l'école allemande et le règne de Louis Ier, elle est plus triste encore, elle devient aisément grimace et trivialité.

En 1841, brouillé avec Louis Ier, Cornelius quitta la Bavière et transporta en Prusse, auprès d'un autre Périclès, Frédéric-Guillaume, ses

1. Théophile Gautier, *L'art moderne*, Paris, 1856, p. 249.

cartons pleins de souvenirs d'Italie, son intransigeance, sa noblesse, son idéal chagrin. De son art, des erreurs et des vertus de l'école de Munich, subsistent des éléments qui se retrouvent dans l'Allemagne impériale et qui fortifient son appétit de grandeur, son esthétique idéologique, sa fièvre du colossal.

L'école de Dusseldorf. — Toute une Allemagne cependant se tournait vers le moyen âge, ses chevaliers, ses monastères, ses bandits généreux,



Cliché Bruckmann.

K. F. Lessing. — Jean Huss devant le Concile. (Francfort, Musée Staedel.)

ses lieder sentimentaux, son architecture énorme et mystérieuse. Elle s'emparait de l'art gothique comme d'un bien propre, elle aimait à y reconnaître l'expression originale de la grande rêverie germanique, de son naturalisme touffu. En Prusse, en Bavière (l'église de Maria-Hilf, bâtie dans un faubourg de Munich par Ohlmüller, est la première en date), mais surtout sur le Rhin, elle suscitait une renaissance de l'architecture médiévale et de la peinture décorative de style archaïque. Une redoutable équipe de restaurateurs travaille à Bamberg et à Spire; l'œuvre immense de l'achèvement de Cologne commence en 1824, pour être reprise avec continuité vingt ans plus tard. Bientôt, à Wiesbaden, à Elberfeld, plus loin, sur les bords de la Sprée, on bâtira dans le style

roman et dans le style gothique des églises catholiques et des temples protestants. C'est l'amorce des ponts-forteresses et des gares-cathédrales. La vieille Allemagne, l'Allemagne chérie par Tieck et Wackenroder, par les Schlegel, par les Boisserée, par Bertram, l'Allemagne de Gœtz von Berlichingen, des Minnesänger et des ballades, prend conscience d'elle-même par l'esthétique, par l'archéologie, par l'architecture, dans la poésie lyrique, au théâtre. Elle dégage en Europe un rayonnement énorme. Elle inspire en France Gérard de Nerval, le Delacroix du *Faust* et du *Gœtz*, le Victor Hugo du *Rhin* et des *Burgraves*. Elle est le domaine des rêveries errantes, des noirceurs troubles et des clartés lunaires, la patrie des sentiments fidèles, des belles fiancées mortes à la veille des noces, de Marguerite au rouet, de Lénore et de la petite Marie de Kevlaar. Sur ces paysages de songe, sur ces doux visages funèbres, Heine promène sa fantaisie rêveuse, sa tendresse, son ironie mélancolique. L'Allemagne des pignons sculptés, des Francs-Juges, des chevaliers poètes et des belles petites filles au cœur transparent le fait pleurer et le fait sourire. Avec un tact exquis, douloureux, il discerne la limite où la fantaisie délicieuse et profonde se mêle à la fiction adroite et à un enthousiasme de mode. Cette Allemagne romantique est, comme la cathédrale de Cologne, un chef-d'œuvre de reconstruction. Telle quelle, elle a inspiré d'admirables poètes. Quels sont ses peintres?

On les trouve surtout à Dusseldorf, groupés autour d'un Nazaréen, resté longtemps fidèle à l'idéal de ferveur religieuse et de suavité cher aux ascètes du Pincio, Wilhelm Schadow. Quelque chose de la belle intimité spirituelle qui unissait Overbeck et ses amis survit dans ce groupe de braves peintres rhénans : ils ne forment pas seulement école, mais milieu moral. Ce sentiment de confrérie, remarquable dans les grands efforts idéalistes de la première moitié du XIX[e] siècle, est plus frappant en Allemagne qu'ailleurs. Les voici, ces amis fraternels, serrés les uns contre les autres, contents de leur silence provincial, de leurs causeries paisibles, de leurs agapes de vieux étudiants, — Hildebrand, peintre du *Guerrier et son fils*, Karl Sohn, auteur des *Deux Lénore*, Hübner, fameux par son *Age d'or*, par *Ruth et Booz*, meilleur comme portraitiste, et qui nous a laissé l'image de ses compagnons de romantisme (1839, Berlin, Galerie nationale), Kœhler, plus tard directeur de l'Académie. Des conteurs, des illustrateurs de ballades, des lyriques en mineur, trop souvent maniéristes d'une fadeur de miel, qui les rendit chers à toute l'Allemagne. Avec eux, le romantisme devient romance. En France, il lui arrive de

confiner à la fièvre chaude ; à Dusseldorf, il tombe dans la maladie de langueur. C'est qu'il est atteint d'une terrible anémie picturale. A part de très rares exceptions (Hasenclever, par exemple), ces maîtres se soucient moins de peindre que de sentir, d'inventer dans le cadre étroit de leurs vies et de pratiquer la vertu. Leur matière est morne, cireuse et sans transparence.

Karl-Friedrich Lessing (1808-1880) n'est pas davantage un peintre,



Rethel. — La Mort chevauchant, gravure sur bois extraite de la Danse macabre révolutionnaire (1849).

mais sa personnalité est plus mâle, plus énergique, d'un plus vigoureux relief. Il ne réussit pas à nous intéresser aux malheurs de Jean Huss, mais, en le choisissant pour héros, il s'arrache aux candides rêveries catholiques du groupe Schadow, il s'empare du grand drame historique de la Germanie, la Réforme et ses précurseurs. C'est un penseur, c'est un « prédicant », il veut émouvoir et convaincre, parler haut à l'Allemagne. Ni ses Lénores ni ses Brigands ni ses compositions historiques ni même ses paysages, d'accent dramatique et vrai, ne peuvent s'arracher à la pauvreté des moyens, pauvreté avouée et qu'il supporte avec stoïcité. Ce Schiller de province inaugure néanmoins une peinture d'his-

toire d'inspiration germanique et protestante, qui réagit contre les rêveries romaines d'Overbeck et de ses amis. A cette dramaturgie virile manque la poésie d'un dessin fort et d'une matière capable de porter et de faire retentir de hautes passions. Toute école qui n'entretient pas le culte de ces réalités essentielles est vouée fatalement à l'académisme, et ce milieu romantique, né des entretiens de Schadow et de ses disciples, tonifié par l'énergie morale d'un Lessing, finit par devenir l'un des centres du conservatisme dans l'histoire de la peinture allemande. Mais il avait eu le mérite de donner ses premières leçons à un artiste qui concentre en lui les vieilles sèves ardentes du génie germanique, un romantisme éloquent et sévère, filtré de ses banalités, des dons personnels de créateur, — Alfred Rethel.

Alfred Rethel (1816-1859). — Alors l'Allemagne de 1830, la Jeune Allemagne, voyait se développer, avec les aspirations libérales et l'étude de l'histoire, une métaphysique et une esthétique nouvelles A la philosophie de l'Être en soi succède la philosophie du Devenir. L'étonnant succès de l'hégélianisme coïncide avec les vastes entreprises de l'école historique en peinture. J'ai mis en relief l'effort de Lessing, parce qu'il accentue la réaction protestante contre la mystique des Novalis et des Brentano et contre l'art nazaréen : mais il n'est pas isolé. A Munich même, Schnorr et Kaulbach commémoraient l'un les Niebelungen, une fois encore, et l'autre la Bataille des Huns. Mais il fallait remonter au cœur même de la race, retrouver sous la mièvrerie lourde de Dusseldorf, sous les panaches et sous les suaires à la mode, sous l'idéologie esthétique de Cornelius, le secret de cette antique fermeté, de cette austérité expressive, de ce ton large et fort qui firent la grandeur de l'Allemagne ancienne. Pareille tentative est toute de don, non de doctrine. Rethel semble jailli du fond des âges, de ces vaillants ateliers des villes libres, des républiques marchandes, qui enfantèrent Holbein et Dürer. De ces maîtres il fut, non le copiste, mais le continuateur, avec la plus pénétrante poésie d'authenticité. Tandis que Munich entasse le grec, le lombard, Michel-Ange, Signorelli, — Rethel, tout attentif au passé allemand, se plonge dans les merveilleuses archives que lui ont faites les grands xylographes, il rejoint sans hésitation le siècle qu'il sent le sien et dont il fait revivre l'énergie et l'humanité. Avec lui, le romantisme cesse d'être construction intellectuelle ou fluide rêverie, pour devenir résurrection. En lui l'Allemagne d'autrefois se retrouve et prend son équilibre ; elle trace dans

l'art moderne un sillon direct, robuste, coloré, comme la taille échoppée par les vieux graveurs, les Baldung, les Lutzelburger. Les Nazaréens, tournant le dos à la terre natale, descendant les Alpes, s'étaient amollis et dissous dans la lumière italienne comme les barbares dans la civilisation impériale. Dans sa maison d'Aix-la-Chapelle, Rethel, à son établi, restaure les disciplines allemandes. C'est assez qu'il ait écrit son œuvre, qu'il l'ait fixée aux murs de l'hôtel de ville de sa patrie, dessinée en blanc et noir dans ses admirables estampes, mais son génie meurt avec lui. Bien trop tôt, — il avait quarante-trois ans. Il ne laissait ni école ni tradition. Ce beau songe rétrospectif traverse comme un éclair unique l'art de l'Allemagne moderne.

La suite décorative d'Aix, commencée en 1840, est consacrée à la vie de Charlemagne. Rethel avait vingt-quatre ans. Sa première œuvre importante, *La prière avant la bataille de Sempach* (1834), sent encore la convention d'un art triste, d'une noblesse artificielle mêlée à une fadeur nazaréenne. La décoration d'Aix est d'un autre ordre. Ce siècle archéologique et chroniqueur, — le siècle de la peinture d'histoire, — abonde en imageries, dont la plus grave erreur est de nous donner un sentiment immédiat et artificiel du passé. L'école des Delaroche, des Gallait et des Piloty nous le présente comme sur un théâtre ; nous l'avons là, sous les yeux, figuré par d'habiles acteurs dont tout l'effort est de nous communiquer une émotion de fait-divers et l'illusion de la *vraie vie*. En peinture, la reconstitution dramatique, comme la reconstitution archéologique, abolit la qualité propre au passé, qui est de ne subsister en nous que par des traits généraux. Elles annulent une perspective morale, dont le recul masse et simplifie et qui déroule une atmosphère mystérieuse entre les plans lointains et nous. Ce n'est pas de nous sentir les contemporains de Clovis ou de Charlemagne que nous avons besoin, mais d'apercevoir la majesté de leur éloignement. La peinture d'histoire qui se conforme à l'optique de la scène comme celle qui suit avec naïveté les méthodes et les découvertes des historiens ment à son sujet, et la seule peinture historique est la peinture légendaire. L'illusionnisme en ces matières est aussi cruel que le trompe-l'œil. La grandeur de Delacroix historien est d'imagination, non d'analyse, il enrichit notre vie affective d'un élément de mystère et de passion. La vie anime ses héros, mais ce n'est pas la vie du monde, c'est celle des beaux souvenirs et des beaux songes dans une magnifique mémoire.

Rethel ne dispose pas des mêmes ressources et ne sent pas de la même

manière. Il y a dans son art, dans son dessin volontaire, quelque chose de dépouillé et de majestueusement funèbre, il serait plutôt un ingresque, formé par les « primitifs », non d'Italie, mais d'Allemagne, avec cet accent ressenti, cette énergie que les disciples d'Ingres ont toujours atténuée, arrondie. Mais il est, lui aussi, de l'ordre des poètes qui respectent la majesté des temps écoulés, les lointains de la perspective des âges. A la veille des jours où se déchaîne sur l'Allemagne le gros des évidences mélodramatiques, avec la menue monnaie de l'historiographie franco-belge, le romantisme allemand trouve en lui ses accents les plus larges et les plus pleins. La vie de Charlemagne se développe, non en tableaux vivants, mais en pages épiques. Dans une lunette qu'écrase une arcature énorme s'installe la paix formidable de la tombe impériale. Siégeant sur son trône, tenant en mains le sceptre et le globe du monde, le patriarche des dynasties attend dans l'apparat de sa royauté mortuaire le jour de la résurrection et le jugement dernier. Othon III, profanateur débile, est à ses genoux, une torche resplendit comme une auréole et touche de reflets obliques la grande ombre. Le dernier chant du dernier des grands poèmes cycliques inspirés par la légende de Charles, c'est ce dialogue silencieux de l'empereur séculaire et de l'empereur qui passe, au fond du sépulcre d'Aix. — Les guerriers de la *Traversée des Alpes par Annibal* sont plus scolaires et plus maigres. Le trait qui les dessine accuse sur leurs traits durs et dans leurs costumes étranges moins l'indestructible autorité des choses très anciennes qu'un effort savant, laborieux et patient.

La puissance concentrée, l'éloquence d'un trait sobre, la vertu du grand dessin, tout révèle chez le peintre l'habitué des disciplines sévères, le graveur. Il le fut, avec le procédé qui convenait le mieux à son génie, à la forte poésie de l'Allemagne, le bois. Le bois renaissait avec diversité. Les charmants crayonneurs français lui confiaient leurs fantaisies les plus libres et tous les caprices de leur verve imaginative. Cornelius lui-même y insérait péniblement ses douteux compromis. Rethel retrouve du même coup l'inspiration de la Renaissance et la technique qui lui convient, ces belles tailles régulières, lisibles, qui épousent le modelé avec une austère fermeté, sans grande dépense de noirs, dans cette lumière aride, monotone et mélancolique qui fait songer à la gloire, « soleil des morts ».

Il porte avec lui son Allemagne et son moyen âge, non comme des trouvailles d'archéologue, mais comme le milieu naturel de son ins-

piration. Quarante-Huit, si riche d'espoir et si accablant pour la jeune Europe, la grande crise du siècle, réveille en lui la virulence des vieilles danses macabres, avec les planches de la *Mort révolutionnaire*. La dernière note de Rethel est un chant d'une douceur funèbre : il existe un asile où la Mort pénètre sans violence, abandonne sa faux, son sarcasme muet. Au sommet d'un clocher, une chambre, une logette plutôt, s'ouvre sur la campagne par une grande baie de pierre ; le soleil du soir resplendit avec une tristesse paisible sur l'infini des plaines. Assis dans son fauteuil tourné vers la lumière, un vieillard s'endort à jamais, les mains jointes, près de la table où le livre est ouvert. La Mort elle-même en habit de pèlerin, la tête penchée, sonne lentement la cloche sur le repos du sonneur. Tout respire la paix des choses bien accomplies, la majesté des jours obscurément royaux. Et sur la pierre de la fenêtre, entre le vieillard endormi et le pèlerin mystérieux, en robe de bure, qui tire de ses mains d'osselets la corde usée, un oiseau chante (la *Mort amie*, 1851).

La deuxième génération romantique et l'influence franco-flamande. — Rien ne s'oppose plus fortement à cet art nourri des vieilles énergies de l'école et de l'âme allemandes que l'art de la deuxième génération romantique, où l'influence étrangère et l'imitation ont large part. Mais ce fut aussi, dans une certaine mesure, un mouvement de sincérité picturale et d'étude technique, après une époque d'idéologie et de sentiment, et, bien que ce soit anticiper de quelques années sur la suite des temps, il est utile d'en fixer dès à présent les caractères. Les hommes qui ont vingt ou vingt-cinq ans lorsque finit la première moitié du siècle voient l'esthétique de Herbart l'emporter sur l'esthétique de Hegel, et le primat du contenu détruit par le prestige de la forme. A leurs yeux, l'œuvre d'art est forme avant tout, et la peinture redevient pour eux l'art de peindre, après avoir été si longtemps l'art de penser. Dans l'ordre des patries idéales et des centres de rayonnement, à la Rome nazaréenne succèdent Anvers et Paris, Anvers qui voit le réveil de l'activité flamande, Paris où le romantisme a donné ses interprètes les plus éloquents et les plus complets, et en même temps, avec des hommes comme Delaroche et, plus tard, Couture, des formules de la neutralité la plus brillante. L'essai d'art européen tenté par les idéalistes antiquisants, qui avait eu Paris pour centre et David pour professeur, se renouvelle dans la peinture d'histoire romantique, non par le saillant des doctrines, mais au contraire par un moyen terme. En Allemagne, il est vigoureux et tardif, il s'y présente

comme une réaction contre l'idéalisme de Munich. Tandis qu'en France, dans l'extrême abondance des talents et des dons pittoresques, cet aspect atténué du romantisme est techniquement au-dessous du ton de la peinture, l'Allemagne y voit un apport de richesses et comme la révélation des puissances secrètes d'une matière jusqu'alors méconnue, ou dont on se servait seulement comme d'un instrument de la pensée. Riche en artistes, elle était indigente en peintres. Rethel, admirable poète, est en peinture même surtout dessinateur, et graveur aussi. Piloty (1826-1886), qui n'atteint pas à cette puissance de style, donne du moins une sorte d'illusion picturale : il fut le professeur de peinture de l'Allemagne.

Dans l'art de Delaroche, il y a d'ailleurs une sorte de sentiment schillérien de la vie historique qui, tôt ou tard, devait plaire à l'Allemagne, ce thème de la fatalité qui abat les grandes âmes sans les détruire et qui produit chez les comparses des remous commodes pour l'étude des passions secondaires. La perspective (héroïque, savante) de la dramaturgie allemande se retrouve dans l'habileté d'arrangement scénique du maître français. On est étonné de ne pas rencontrer dans son œuvre un Seni devant Wallenstein (un des moins mauvais tableaux de Piloty) ; mais il a peint Cromwell devant le cercueil de Charles I[er], et c'est la même chose (comme l'*Egmont*, de Gallait) ; les grands morts, étendus, — les vivants debout devant eux et songeant à la fragilité de la gloire humaine, à la toute-puissance du destin. Ajoutez les héros malheureux, les jugements iniques, les supplices célèbres, Galilée en prison, Marie Stuart condamnée, les Girondins conduits à l'échafaud, et c'est tout Piloty, et de nombreux peintres avec lui, Schrader, par exemple, autre flagrant imitateur. Mais ils avaient le mérite d'arracher l'Allemagne à l'idéologie et de lui montrer, non des rébus métaphysiques ou mystiques, mais des tableaux. Vastes machinations théâtrales, mais pleines d'une vie qui paraissait vraie (le peuple, dans les *Girondins*), où la couleur avait son éloquence propre, où l'effet et le mouvement concouraient à la puissance dramatique. Parcourant l'Europe, séjournant dans les ateliers anversois ou parisiens, étudiant dans les galeries, ils s'y faisaient une éducation de peintres, ils y commençaient cet éclectisme de musée qui est un des traits marqués de la peinture allemande dans la seconde moitié du siècle et qui donna lieu à tant de savants pastiches. Haussmann est l'Anversois de Berlin, comme Mackart, un peu plus tard, est le Vénitien de Vienne, et Lenbach, à lui seul, toute une collection de vieux maîtres, parfaitement assimilés. Mackart et Lenbach sortent de l'enseignement de Piloty.

Ainsi ce romantisme allemand de 1850 n'est pas un crépuscule, mais une période d'épanouissement. Il donne à l'Allemagne les peintres d'histoire que la France et la Belgique ont produits vingt ans plus tôt. La



Feuerbach. — Orphée et Eurydice. (Vienne, Galerie du XIXe siècle.)

qualité factice de l'art et de l'enseignement de Couture, les recettes d'Anvers pèsent sur les plus doués d'entre eux, et aussi la mélancolie des destinées incomplètes, des gloires lentes et difficiles. Leur œuvre est d'ailleurs d'une inspiration plus haute que le mélodrame de Piloty. Anselme Feuerbach (1829-1880) appartient, au moins par ses origines, à cette époque de l'art allemand, mais, du romantisme franco-flamand,

il nous conduit par un détour à la renaissance du « style », il cherche à substituer la cadence de la tragédie grecque, un rythme plus grave et plus calme à des machinations agitées. Ame indépendante, vie nomade, talent longtemps méconnu, Feuerbach inspire sympathie et respect par ses inquiétudes mêmes. La *Mort de l'Arétin* (Bâle) a tout le faux brillant d'une esthétique d'atelier. C'est le premier aspect de cette carrière complexe, qui finit par revenir aux leçons de l'humanisme. Tantôt dans une gamme chaude et dorée, pareille à celle de quelque soirée romaine, tantôt dans des gris et des blancs plus lourds, Feuerbach dresse de grandes formes étoffées, classiques et germaniques à la fois, nourries d'études un peu froides d'après de beaux modèles mélancoliques, sur lesquels il semble avoir perpétuellement cherché l'arrangement de plis de la Polymnie. Mais cet art est déjà d'un autre âge et nous entraîne hors de nos limites. La fameuse *Iphigénie* de Feuerbach, drapée avec ampleur et noblement nostalgique, est un frontispice parfaitement digne de l'admirable rêverie hellénique de Gœthe : mais elle semble chercher en vain des yeux, à l'horizon du Pont-Euxin, la barque des *Illusions Perdues* de Gleyre. L'*Hamlet* du shakespearien Victor Müller (1829-1871) révèle une chaleur d'âme, une inquiétude, une fougue de couleur qui sont d'un peintre et d'un inspiré. La mort éteignit trop tôt ces beaux dons capables de conférer au romantisme historique, dans l'ordre du ton, l'énergie que Rethel lui avait auparavant communiquée par la qualité de son dessin, par sa génialité sévère.

Ces noms dominent un groupe très étendu, qui va de Max Adamo, peintre de la *Chute de Robespierre*, et de W. von Lindenschmitt, illustrateur des annales du luthéranisme, à Peter Janssen, chef de la nouvelle école de Dusseldorf, riche en décorateurs, et qui se perd dans les froideurs de l'art officiel. Après l'âge des flammes sincères et des mélancolies nobles, riche de son expérience toute fraîche et de ses études d'après les maîtres, il aboutit aux grands pasticheurs virtuoses. C'est ailleurs qu'il faut chercher une tonalité propre au génie allemand.

CHAPITRE II

INTIMISME ET PAYSAGE

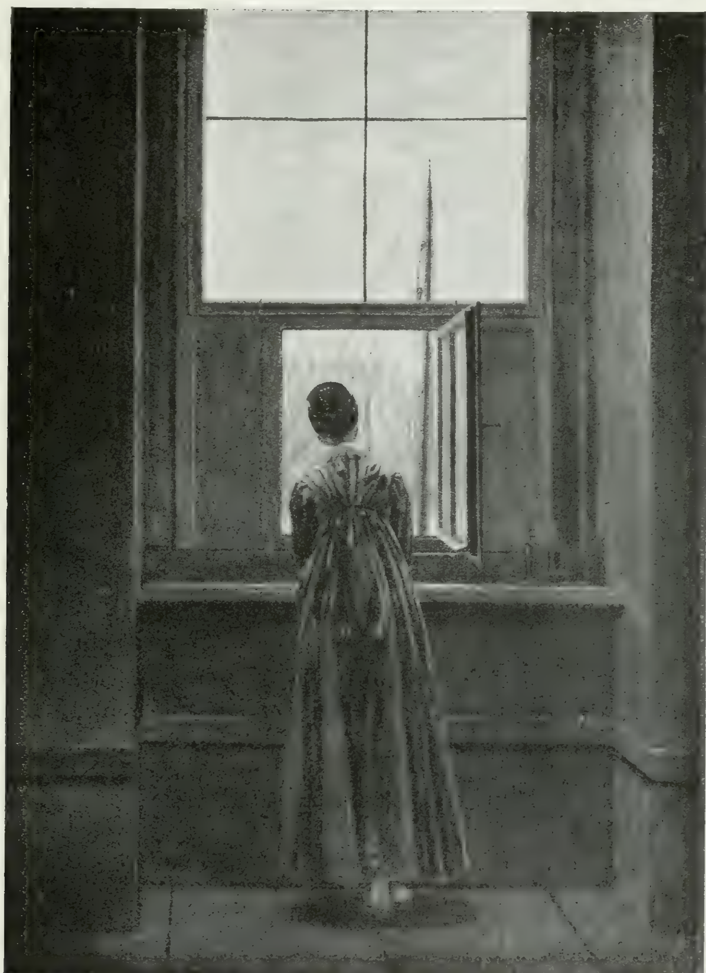
Sentimentalité. Familiarité. — L'âme allemande n'est pas, à beaucoup près, contenue tout entière dans l'idéologie nazaréenne et dans son dérivé, l'académisme de Cornélius; l'art de Dusseldorf exprime quelques aspects passagers du sentiment romantique; Rethel retrouve l'accent sévère d'autrefois; l'école historique enfin s'enrichit d'éléments européens et commence l'exploitation systématique des musées. Mais il est un domaine cher à l'Allemagne, où elle travaille en silence sur elle-même, où elle se nourrit des réserves propres à son terroir et à son génie, où elle s'inspire du spectacle et des menus épisodes de l'existence quotidienne et du décor qui les entoure. Ce sentiment familier, cet amour du foyer, si forts en Germanie, et depuis toujours, cette tendresse diffuse, noyée, cette poésie de clocher, cet attachement à la vieille camaraderie de l'objet, ce lyrisme du terre-à-terre, c'est quelque chose de très fort et de très particulier. La note de ces élégies grasses et cordiales ne se retrouve nulle part, ni dans la fine France ni dans la froide Angleterre, où l'élégance aristocratique châtie le trait vif et brûlant de l'humour ou de la sensibilité. C'est la note allemande du grand poème domestique commun à tous les peuples du nord. Les vieux Hollandais y ont fait tenir tout l'enchantement mystérieux de la vie ordinaire, avec une richesse de moyens et une qualité subtile qui donnent à leurs œuvres le bouquet des essences exquises, l'harmonie des choses parfaites; les Scandinaves, les Danois surtout, s'y sont abandonnés avec une tendresse religieuse, non en citadins spirituels et méticuleux, non en rustres épanouis, mais comme des hommes de la mer, pour qui la cabane sur la grève, la vieille maison qui penche est une sorte de chapelle, toute pleine du souvenir des morts : la seconde partie du siècle a, dans cet ordre d'idées, produit des chefs-d'œuvre, chez ces peintres de bateaux bien construits et d'inté-

rieurs bien clos. D'instinct ils étaient sensibles à cette poésie, qui les défendit contre la maladie du sublime et qui ne laissa filtrer chez eux que quelques faibles ondes romantiques. L'Allemagne colore fortement cette chanson du foyer, elle y fait intervenir un double accord, — sentimentalité, familiarité.

Cette sentimentalité a son prix. Elle est une forme facile, parfois vulgaire, trop largement épandue, trop souvent maniérée, de la sensibilité. Mais loin d'être superficielle et de vogue, elle est une vertu constante de la vie intime et, d'une demeure bourgeoise, elle fait un petit univers attendri. Elle est puissance sociable, et non seulement de l'homme à l'homme, à sa famille, à ses gens, mais de l'homme à ce qui l'entoure, les bêtes qui le servent avec patience, les objets qui lui sont amis et utiles, et la nature même, toute voisine, non pas théâtre, mais abri. Mais elle ne tend pas à élargir, elle concentre, elle réduit, la perspective de la vie lui est domestique et casanière : l'infini chez soi. Cette sentimentalité, c'est peut-être la myopie du cœur : elle aperçoit, en se penchant, les douces petites pensées qui font pleurer sans tristesse, et même sans raison. Mais les belles harmonies pénétrantes ne lui échappent pas toujours. Elles ont inspiré de bien charmants poètes.

Mais la familiarité, quel don redoutable, quelle arme à double tranchant! Elle est admirable quand elle nous fait pénétrer, avec une bonhomie fine, dans des âmes de qualité. Elle est odieuse, quand elle nous impose le tutoiement des cœurs domestiques et le voisinage cynique de ce qu'il y a de bas. Les choses les plus simples et les plus vulgaires peuvent avoir leur grandeur, et même épique. Les aspects les plus humains et les plus élevés de la vie peuvent être fanés et comme déveloutés par des mains brutales. Ces sortes d'excès ne sont pas, à vrai dire, constants en Allemagne, il lui arrive d'envelopper de fadeur triviale et d'appesantir avec insistance, il lui arrive de se tromper sur le sens de la lourdeur, qui ne signifie pas toujours force et tendresse, — mais sa familiarité est aussi un large élément de poésie humaine. Chez un Richter, elle est admirable ; elle trouve, par exemple, pour parler à l'enfance ou pour parler d'elle, un ton inimitable, la chaleur, l'abandon d'une bonne mère nourrice. Plus tard, aiguisée d'esprit critique et de haute psychologie, braquée sur la vie des bourgeois de Berlin, sans méchanceté, mais non sans malice, elle donne avec Menzel des pages géniales, aiguës et copieuses à la fois, où l'humour a en quelque sorte détergé la sentimentalité.

Quelques intimistes peu connus, quelques paysagistes tendres et vrais nous rendent particulièrement sympathique cet aspect de l'art allemand. Ils eurent en outre le mérite, vivant à l'écart des doctrinaires et regar-



Friedrich. — A la fenêtre de l'atelier (1818). (Berlin, Galerie nationale.)

dant autour d'eux avec des yeux clairvoyants, de s'intéresser à des problèmes superbement dédaignés par les idéologues. Souvent ce sont ainsi les petits maîtres et les paysagistes qui maintiennent la tradition de l'étude et la qualité de l'observation. La poésie de la lumière, la transparence de l'air et du ton leur sont toutes présentes. Vertus que l'on peut juger

inférieures et de petite étoffe, lorsque l'on tend au style et que l'on peint Jupiter. Les peintres de l'Allemagne du nord ne les ont pas ignorées, Munich non plus. Il en reste quelque chose dans l'école de Dresde, avec un charme sensible et sincère qui fait la gloire de Friedrich, de Kersting et de Ludwig Richter.

Les précurseurs de Menzel. Le groupe de Hambourg. — Ce n'est pas à Berlin qu'il faut aller chercher la tendresse et l'effusion. Il y a là néanmoins quelques observateurs en prose qui ne sont pas négligeables. Un Begas le vieux, un Meyerheim ont su voir. La *Famille Begas* (Wallraf-Richartz Museum, Cologne) est groupée devant nous dans ses habits du dimanche. La mère, la bonne ménagère, est assise, tenant à deux mains une ample pièce d'étoffe dont elle suspend l'examen pour poser mieux; le père debout, en redingote, la pipe comme au port d'armes, est magnifique de majesté vulgaire, et le reste de la famille s'échelonne avec une grâce étudiée. L'Allemagne romantique s'installe à l'arrière-plan, ou dans les accessoires. Par la fenêtre ouverte, on aperçoit des masses et des fenestrages gothiques, une jeune femme tient sur ses genoux un cahier de musique et une guitare... Mais ce n'est pas son chant interrompu qui donne le ton; ce qui s'impose ici, c'est l'homogénéité massive d'un intérieur prussien en 1822, l'aplomb d'une bourgeoisie luthérienne qui tient encore au populaire. Nous voici bien loin des Forestier et des Stamaty, mais cette prose en platt-deutsch a sa saveur et sa vertu, plus prenantes que le romantisme glacial de Steinbrück, plus conformes au génie de la race que le savant lyrisme des paysagistes Schinkel et Schirmer. Et Franz Krüger (1797-1857) est, lui aussi, au cœur de la vie berlinoise, avec la solennité héroï-comique des parades militaires, avec tout un bagage de documents et d'épisodes qui sont comme la matière, mais sèche et dépouillée, d'un art à la Menzel.

J'ai dit l'intérêt de Hambourg, où travaillèrent des hommes comme Runge, Wassmann et Oldach. Runge n'est pas seulement un peintre de l'enfance, l'auteur de ces *Heures du Jour* (*Tageszeit*) qui groupent en arabesques d'une étude un peu tendue des guirlandes de chérubins germaniques, c'est un esprit salubre, et probablement l'esthéticien le plus remarquable que l'Allemagne ait produit depuis Winckelmann. La nature, la vie, la couleur, la lumière, voilà pour les modernes le domaine de la recherche, puisque les anciens ont atteint l'idéal de la forme. Il est difficile de suivre chez les contemporains la trace des idées et des inquié-

tudes de Runge. Mais il est certain que les trois Gensler, et particulièrement Martin, ont une qualité aérée qui s'oppose heureusement à l'opacité sourde et vitreuse de la plupart des autres peintres allemands. La largeur



Friedrich. — Sur le rempart.

d'un sentiment sincère et paisible les élève aussi au-dessus du niveau commun. On retrouve encore un écho des saines disciplines de Runge dans l'art des paysagistes de Hambourg et d'Altona, les Morgenstern, les Vollmer, élèves de Rumohr. Tous ces maîtres du nord, encore mal étudiés, furent sans doute pour l'Allemagne des professeurs de probité.

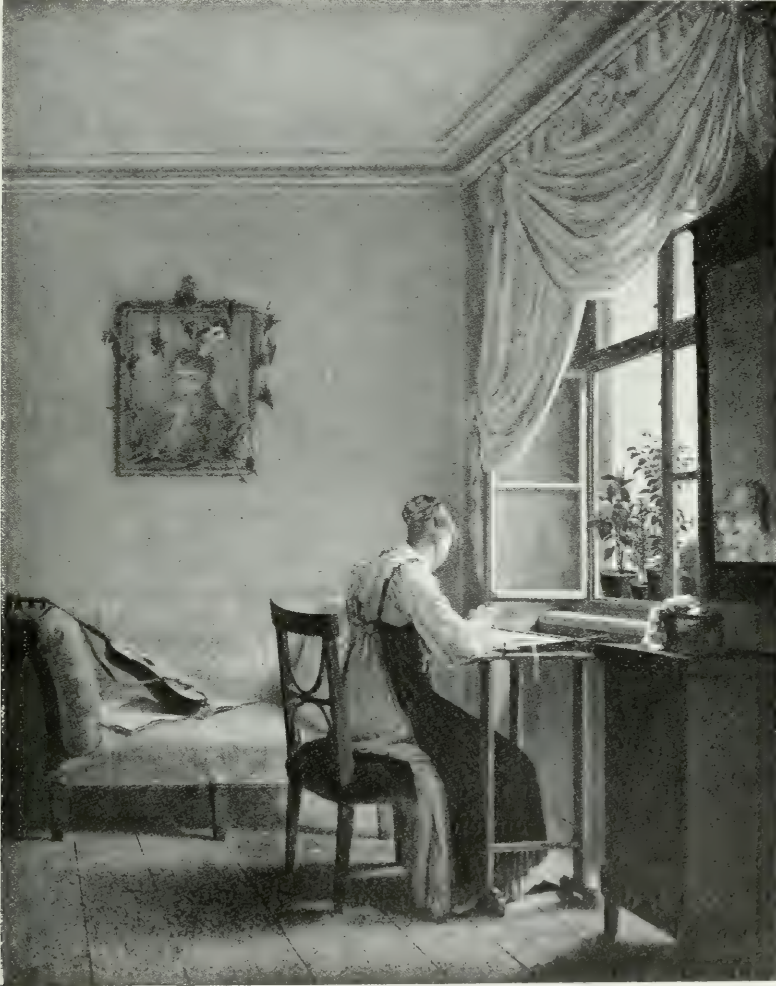
Ainsi, derrière la façade académique se dissimulent de vrais peintres, inspirés par la vie, curieux des problèmes de la lumière, poètes, observateurs et techniciens à la fois. Ce trait est surtout remarquable dans l'Allemagne septentrionale, peut-être à cause du caractère de la race, peut-être aussi sous l'influence danoise. Mais même à Munich, avant Cornelius et sous son pontificat, on voit paraître d'aimables et habiles peintres de mœurs, — Wilhelm von Kobell, d'abord inspiré des Hollandais, puis ordonnateur d'épisodes militaires joliment peints, sous des effets justes, avec un perspicace sentiment de l'heure, et surtout Karl Spitzweg (1800-1885), pharmacien humoriste et sensible, qui peignit avec rondeur, malice et bonhomie l'anecdote et la vérité de la vie bavaroise.

Mais Dresde nous révèle une note plus profonde, un milieu plus riche de vie affective, plus ouvert et plus sonore à la vieille poésie de l'intimisme. A Dresde se retrouvent, mêlés à de purs Saxons, autour de Friedrich, un Mecklembourgeois de Güstrow, d'abord élève de l'Académie de Copenhague, Kersting, et le paysagiste norvégien Claussen-Dahl.

L'École de Dresde. — Les réalistes berlinois, les sagaces observateurs de Hambourg sont pour l'Allemagne une promesse, mieux encore, une puissance d'étude et d'expérience. Les artistes de Dresde ont une qualité de plus, non seulement l'accent sincère, ingénu, mais la sympathie. Leur art a parfois la pureté de cœur de l'enfance. L'un d'eux, le plus illustre, Richter, se faisait devant la nature une règle d'or de cette bienheureuse vertu. C'est chez lui, chez ses prédécesseurs, chez ses amis, que nous trouvons sans doute la sonorité la plus juste de l'âme allemande dans la première moitié du xix[e] siècle. Cette simplicité les tenait à l'écart, au-dessus des virtuosités d'atelier et des formules. Elle leur permettait de regarder la nature avec des yeux clairs. Ainsi s'explique peut-être la vogue qui les a découverts et mis au premier plan, après la Centennale de Berlin. Une époque fatiguée de trop de science, et mal assimilée, dans un pays qui fit toujours trop de crédit à la pédagogie des arts, fut charmée par tant d'innocence.

Le paysage est leur domaine favori, avec la représentation de la vie familière, réduite à ses éléments les plus simples. C'est en présence de la nature, c'est par l'étude de la nature qu'ils se sont retrouvés, qu'ils ont acquis leur certitude, leur paix intérieure. Là encore il y a l'ascé-

tisme et le silence ; ce qu'Overbeck et ses amis demandaient à un simulacre de vie monastique, ils l'obtiennent d'un isolement plus tendre et plus fécond, de la lenteur attentive de leur vie au milieu des campagnes,



Kersting. — La brodeuse (1812). (Weimar.)

à la lisière des petites villes, au bord des flots. Friedrich (1774-1840) n'a pas besoin de se faire moine ou préraphaélite pour être, de cœur et de métier, un primitif. Paysagistes classiques, paysagistes romantiques plantaient partout les fermes, les praticables, les accessoires du décor d'opéra ou de mélodrame, devant des toiles de fond éclairées par les feux

de la rampe. Ils accumulent, ils encombrent. Une œuvre comme l'*Ulysse raillant Polyphème*, de Preller le vieux, de forte charpente d'ailleurs, et d'inspiration noble, abonde en rochers de carton et en figurants. Les marins, le Cyclope, sont d'une telle évidence, Ulysse est si fièrement campé sur sa galère, avec de si beaux ressentis de modelé, qu'on croirait voir le musée des antiques répandu sur la scène de quelque opéra grand-ducal, encore tout retentissant d'une ouverture brillante.

L'art de Friedrich est un chant modeste dédié à la paix ; c'est dans le silence qu'il entend ses voix. Il ne bannit pas l'humanité, une figure lui est utile pour fixer en quelque sorte le rêve errant des choses, pour lui donner un sens. C'est la gentille rêveuse de sa première manière : dans le *Parc avec vue sur la pleine campagne* (1811), elle est assise, son panier à ses pieds, contre le tronc d'un des deux grands arbres qui encadrent la composition calme et large ; dans le *Lever de soleil* (avant 1808), elle se tient toute droite, au centre de la toile, les bras écartés, en pleine candeur d'admiration ; ailleurs, assise mélancoliquement sur un rocher, au bord de la mer, elle laisse flotter son mouchoir pour saluer le départ d'une voile, — thème fameux de la *Mädchen am Strande*, plus d'une fois traité par les contemporains, notamment par Blechen. Ou bien, il dresse un crucifix monumental au sommet d'un pic rocheux escaladé par les sapins (1808), avec une naïveté, avec une application, avec une « enfance » franciscaines... Cela, c'est la première manière, c'est le romantisme innocent de Friedrich, qui se continue jusqu'en 1820 (et même plus tard), avec la *Contemplation du clair de lune*. Mais la même année, il peint ce *Paysage de montagnes* (Hambourg) qui est peut-être la page la plus ferme, la plus austère de son œuvre, et les fines qualités de lumière aérienne que révélait déjà le *Parc* de 1811 prennent plus d'ampleur et plus d'éclat, dans de grandes perspectives de villes vues par leurs abords rustiques, inondées de clarté vraie, dorées de la poésie du soir, veloutées par le matin, couronnées par l'arc-en-ciel. Par l'installation du paysage et par l'étude de l'effet, Friedrich fait songer au Lyonnais Grobon, embaumé, comme lui, dans sa candeur provinciale, mais plus adroit, plus peintre, — et moins original.

Nous avons l'image de Friedrich lui-même, devant son chevalet, dans un atelier semblable à une cellule, sans doute en train de peindre un de ses paysages-jouets d'après de frais souvenirs. C'est l'œuvre d'un de ses élèves, Kersting (1783-1847), qui, du Mecklembourg, sa patrie, et de Copenhague, où il travailla d'abord, apportait à Dresde les dons d'une

nature fine, attentive et recueillie, une exquise aptitude à saisir et à qualifier la lumière dans des intérieurs paisibles. C'est le génie intime de Martin Drolling, de Cochereau, mais — il faut le dire — dans une plus souple enveloppe, dans une matière plus tendrement rayonnante. Kersting est incontestablement le plus peintre des peintres de Dresde, et de l'Allemagne de son temps. Il est du courant de ces maîtres qui sauvent (ou qui retrouvent d'eux-mêmes) ce qui subsistait du goût hollandais



L. Richter. — Le printemps, aquarelle. (Leipzig, Musée des Beaux-Arts.)

dans l'art du XVIIIe siècle. Le sentimentalisme romantique a moins de prise sur lui que sur Friedrich, — du moins sur Friedrich paysagiste, car Friedrich intimiste (*Femme à la fenêtre*, 1818) est, lui aussi, fin observateur. Le *Portrait de Kersting* par lui-même (1811), où l'artiste, devant sa table, se présente de dos, comme certaines figures chères à son maître, est d'une bonhomie charmante. La *Brodeuse* (1812), profil perdu adroitement reflété dans une glace, claire lumière de matin et de jeunesse, est un de ces poèmes domestiques justes et purs qui appartiennent moins au particularisme moral d'une race qu'aux grandes sérénités de la vie humaine. Danois d'origine, il est à peine touché de *Gemüthlichkeit*.

L'œuvre de Ludwig Richter en déborde (1803-1884). C'est qu'il appartient à la génération suivante, c'est qu'il est plus jeune de vingt ans. Il a

voyagé en Italie (1823-1827), il y a peint de mauvais paysages. Mais les leçons de Friedrich lui restent au cœur, il les amalgame d'un romantisme dont la naïveté désarme. Dans la barque qui glisse sur l'onde au pied du Schreckenstein (1837), emportant le fiancé et la fiancée, le vieux joueur de harpe, l'enfant qui trempe un rameau dans l'eau pleine de soir, deux



L. Richter. — L'Hiver, gravure sur bois.

jeunes voyageurs, sac au dos, l'un plongé dans une méditation sans tristesse, l'autre appuyé sur son haut bâton et levant la tête vers les ruines du burg, il me semble voir passer, flottant de compagnie à travers la mélancolie sereine du crépuscule, les touchantes candeurs de la vieille Allemagne. Ces étudiants, n'est-ce pas Tieck et Wackenroder, les maîtres de ces éternels nomades qui s'en vont réveillant partout les échos du passé ? Barque fragile, et peinture mince, — mais les bois gravés par Richter sont d'une plus solide texture et d'un plus durable charme. Nul

n'a peint comme lui l'enfance allemande, et peut-être l'enfance tout court. Pour se rapprocher d'elle, il s'était donné quelque chose de l'âme même des petits, leur adorable aptitude au bonheur. Il les saisit d'un trait copieux, ferme, robuste, qui respecte leur gaucherie, leurs cramponnements à la jupe des mères, l'émouvant raccourci de leurs visages penchés en arrière, pour voir et pour interroger les grands. Il leur raconte sous la lampe des histoires enchantées, il enroule leurs songes dans des entrelacs légers, il donne une forme et une figure aux mois de l'année, au calendrier éternel des travaux et des jours. Il a le don d'associer le merveilleux et le familier, avec plus de grâce que Grimm, moins de rêveuse fantaisie qu'Andersen, et tout le décor de la vie, autour des petits enfants, a l'air d'être proportionné et arrangé à leur usage, les maisons, les arbres, la place du village, et jusqu'aux commères et aux compères, tassés, trapus pour être plus près des marmots, et cheminant avec des précautions maladroites pour n'écraser personne. L'Allemagne trouve en Richter une de ces réussites exceptionnelles où le génie des peuples, et jusqu'à leurs travers, leurs instincts nobles et leur note moins noble, leur lyrisme et leur familiarité de vie s'expriment, s'unissent, s'épousent dans un trait qui les prend tout entiers, dans une matière qui les fixe et qui les communique au reste des hommes. L'école de Dresde et la sensibilité allemande ont le meilleur d'elles-mêmes dans les bois de Richter, comme les bois de Rethel retrouvent et conservent la pureté sévère et la puissance concentrée de la Germanie ancienne.

CHAPITRE III

LE GÉNIE VIENNOIS

L'histoire de la peinture en Autriche dans les dernières années du XVIIIe siècle et les premiers du XIXe suit un parcours à peu près parallèle à celui de la peinture allemande. Elle eut, elle aussi, ses classiques, ses Nazaréens, son romantisme et, de même qu'en Allemagne, ses observateurs attentifs, de beaux portraitistes. La communauté de la langue et des institutions morales, les directions générales de la pensée allemande rendent suffisamment compte de ces analogies et de ces parentés. Elles sont fortifiées par de fréquents échanges, par des voyages, par l'attraction qu'exercent, sur les artistes du nord comme sur les artistes du sud, la réputation des maîtres et le prestige des écoles.

Néanmoins l'art autrichien a son ton particulier, sa qualité propre ; il n'est pas un pur produit d'influences, un pâle reflet. S'il n'a pas l'énergie et l'homogénéité des grandes cultures nationales de l'Occident, son charme, sa tendre finesse, sa couleur attestent le goût d'une élite et l'intensité de vie d'une capitale européenne. Les efforts des princes et des hommes de pensée ont réussi à créer des mouvements forts, une émulation, un milieu dans certaines villes allemandes, qui ont suscité des écoles, commencé ou retrouvé des traditions. Mais aucune d'elles n'est ville au même titre que Vienne. Depuis des siècles, elle est le rendez-vous des peuples. Elle regarde à la fois vers l'Allemagne, vers l'Italie et vers l'Orient. Nulle part, sauf à Paris, le génie français du XVIIIe siècle n'a mieux baigné la pensée, les habitudes, les modes et, sous un empereur philosophe, les institutions politiques. Elle est cosmopolite, elle est fonction européenne, mais de ces apports divers qui lui viennent de ses curiosités, de son ouverture d'esprit, de ses engoûments, de ses voisinages mêmes, elle fait son bronze de Corinthe, un métal qui n'est pas pur, où se retrouvent des filons vulgaires, mais de matière riche et

de belle sonorité, avec quelque chose de la subtile virtuosité slave, de la mollesse danubienne, des voluptés d'Italie, mêlé à la rêverie allemande. Elle est ville de cour et ville de société. Cette cour débat séculairement, avec les intérêts d'une puissante maison, quelques-uns des intérêts fondamentaux de l'Europe, et le début du XIXe siècle y voit fixer un statut nouveau pour les peuples. Et cette société, riche en alliances et



Führich. — Le voyage de la Vierge (1841). (Vienne, Galerie du XIXe siècle.)

en alliages de haute teneur, abonde en familles qui ont exercé ou qui exercent des prérogatives souveraines, et dont les membres sont aussi fiers de leur qualité de gens du monde que de leurs privilèges féodaux.

Voilà une étape que l'Allemagne n'a pas encore franchie, elle n'a pas son centre, ses habitudes mondaines, ses traditions de courtoisie, ses cercles, et ce qu'elle a pu retenir de l'influence française craque de toutes parts sous la poussée profonde des instincts nationaux. Vienne a l'habitude, le goût du grand et du rare, l'accent, dans ses pompes, dans ses divertissements, dans ses bâtisses, de la *magnificenza* italienne. Le plaisir use les peuples, mais il les raffine. Il a raffiné le génie de Vienne, par la passion du

théâtre, de la musique, des beaux décors, des belles cantatrices, des fameux peintres, par le renouveau incessant de la mode, par la galanterie. Toutes ces nuances sont unies par le ton du plaisir. Cette Allemagne qui confine à la Méditerranée est comme dorée d'un reflet de son soleil



Amerling. — La famille Arthaber. (Vienne, Galerie du XIXe siècle.)

et de ses joies. Elle est sensualiste, en même temps que dévote, mais avec plus de fièvre que d'appétit. Elle a l'ardeur et la finesse des civilisations très anciennes. Aussi les chefs-d'œuvre qu'elle a donnés ont-ils cette qualité dépouillée, cette exquise justesse d'humanité que l'on trouve en Mozart et en Schubert. En peinture, aucun nom n'est comparable à

ceux-là, mais il est des talents d'un charme délicat, sensible, spontané, même dans des langueurs équivoques, dans une distinction un peu factice. Le charme (même altéré, même avec un arrière-goût douteux), c'est beaucoup. Dans ce pays de diplomates-dandies, dignes d'être peints par



F. Waldmüller. — Portrait de femme (1836). (Munich, Nouvelle Pinacothèque.)

Lawrence, et qui le furent en effet, de jolies femmes et de virtuoses, il en reste au romantisme autrichien une note à la fois caressante et subtile, que l'on chercherait vainement à Munich, à Dusseldorf et même à Dresde.

Le retour à l'antique ne pouvait mettre en lumière des qualités de cette nature, puisqu'il était précisément dirigé contre elles. L'Académie

de Vienne, longtemps l'une de ses places fortes, eut à sa tête un beau-frère de Mengs. Jusqu'en 1818, le chef de l'école, Füger, impose à la peinture moins une tyrannie romaine qu'un éclectisme où l'on reconnaît bien des notes diverses (et jusqu'à la note anglaise), amalgamées par une certaine grâce molle de miniaturiste ; sa manière est plus mâle et peut-être plus imprégnée de nos tendances que des fadeurs de Mengs, dans sa *Mort de Germanicus*, comme dans une autre tragédie de collège, l'*Hécube* de Karl Russ. C'est l'époque où le paysage de style est dans toute sa gloire, avec Koch et ses imitateurs, tandis que de petits peintres, moins brillants, moins connus, peignent avec application et modestie les charmants environs de Vienne. Mais l'exclusion d'un élève indocile inaugure la révolution. L'aventure nazaréenne est étroitement mêlée à l'histoire de l'art autrichien. Son point de départ, c'est la rupture d'Overbeck et de l'Académie, sa plus grande victoire officielle la nomination de Schnorr. Führich était Bohémien, Steinle Viennois, Kupelwieser appartient au même groupe. La tension doctrinale, l'étroite communauté des pensées rendent difficiles à déterminer la mesure et la qualité de l'apport autrichien. Il semble toutefois qu'il y ait, chez un Führich, moins de volonté sèche, une plus constante jeunesse d'inspiration. Dans une œuvre comme le *Voyage de la Vierge* (Vienne, Musée du XIXe siècle), le sentiment effusif, gracieux, tempère avec bonheur l'esprit de pastiche ; l'invention ingénieuse et bien venue, l'aisance de la vie, la poésie de l'enfance et de la femme, mêlées à la familiarité recueillie du paysage, attestent les dons d'une âme de choix, d'un peintre ému. Et l'école de Munich n'offre guère de pages aussi pures et aussi sensibles que le cycle de peintures exécutées pour l'église d'Alt-Lerchenfeld.

Mais c'est dans l'interprétation mondaine ou familière de la vie, dans le lyrisme intime que s'épanouit, avec finesse et plénitude, le génie de l'Autriche romantique. Tous les genres sont touchés et renouvelés par son rayon léger. D'abord le portrait, image d'une société charmante, où règnent les grâces de la femme, le caprice de la mode et le raffinement du ton. Lawrence a agi sur Daffinger (1790-1849), qui fut portraitiste et peintre de miniatures, après avoir travaillé pour le décor de la porcelaine. L'époque du Congrès, la plus brillante peut-être de la vie viennoise, voyait la séduction anglaise et les vaporeux prestiges d'Isabey le père, amené par Talleyrand, apporter des qualités de plus au génie composite de l'école. Il en reste bien des traces dans son art. Amerling (1803-1887), peintre gentilhomme, est un des meilleurs portraitistes

romantiques, avec le faux et le poétique du genre, — l'écharpe, le châle, la fleur négligente, l'air d'abandon et de fierté noble, l'élégante lassitude de *Madame de Striebel*. Sans être homme de premier plan ni profond analyste, il saisit ses modèles, artistes, poètes et mondains, dans la



Karl Schindler, — Le corps de garde (1839). (Vienne, Galerie du XIXe siècle.)

tiédeur de leur milieu. Il les peint dans le style et avec la touche qui conviennent à leur condition, et jusqu'à leur nationalité (*Theodor Alconiere*, *Franz Stöber*, *Pompeo Marchesi*). Il les enveloppe d'intimité heureuse (*Arthaber et ses enfants*). Le *Portrait de la fiancée* (1832, Vienne, collection Hoyos-Amerling) fait briller avec douceur, dans l'ombre de la capeline, la caresse des yeux charmants, le front, le menton à peine réveillés d'un reflet clair, toute la grâce d'un jeune visage peint avec une

discrète flamme amoureuse. Il y a les paysagistes émus et les gentils anecdotiers moralistes. Engert, dans son *Jardinet de faubourg* (Berlin, Galerie nationale), est un petit Vermeer viennois, attentif et candide. Dannhauser (1805-1845) s'attache spirituellement à la vie de son époque et de sa ville, avec une mélancolie romanesque et mondaine, avec des intentions de satire et de morale qui insistent à peine et qui n'alourdissent pas (le *Dissipateur*, la *Lecture du roman*). Fendi, dans ses aquarelles et ses dessins, est encore plus leste et plus chaud, et d'une touche plus vive. Il y a en lui du Nanteuil et du Gavarni. Son élève, son ami Karl Schindler, mort tout jeune, est un aimable humoriste militaire. Ces charmants petits maîtres aident à saisir l'élégance, l'esprit, le ton de Vienne, comme nos petits romantiques nous aident à définir Paris.

Et puis voici un grand nom, ou plutôt une signification éloquente, Moritz Schwind (1804-1871). Mais d'abord appartient-il à ce groupe? Il est de Vienne, mais il a travaillé à Munich et, qui plus est, sous Cornelius, il y est devenu professeur. Il lui reste pourtant l'accent de sa patrie, et toute une partie de son œuvre nous montre le génie sentimental de l'Allemagne, coloré de tendresse et de bonhomie fine à la viennoise. Il ne faut pas chercher en lui l'élégance romanesque, la rêverie mondaine du Prater. Il a la *Gemüthlichkeit*, la vieille et fraternelle aptitude à s'attendrir, il saisit le moment, l'attitude, le geste, le décor qu'il faut pour nous faire reconnaître et chérir comme d'anciens amis des êtres et des choses que nous n'avons jamais vus, — la cour de l'auberge, l'antique enseigne de fer découpé, l'échauguette, le pignon, et ces arbres de bonne bourgeoisie qui ombragent la promenade des remparts. Les mariés partent en voyage de noces dans leur cabriolet, et tout leur sourit, tout les entoure et les escorte de sympathie, l'aubergiste, la vieille petite ville, la bonne route cordiale ; les amis se promènent en char à bancs dans la campagne, ils s'épanouissent, ils se carrent, ils sont heureux, dans leur excellente voiture, dans le paysage naïf, confortable et romantique. Comment ne pas se sentir le cœur gonflé? Comment retenir ses larmes? Mais à cette note, profondément germanique, se mêle, presque insensiblement, une sorte d'humour bienveillant, une ironie sans malice, — et c'est là le trait qui manque à la pure Allemagne. Il arrive à Richter de plaisanter et de s'amuser, mais il n'a pas cette nuance. A part cela, quel mauvais peintre que Moritz Schwind! Mais de sa maladresse même, il se fait don, il appuie sur la naïveté, et c'est presque un style. Sa touche

lourde est pareille à une bonne tape sur l'épaule. Ses insuffisances mêmes le font bon imagier. Schubert l'aimait, et le souvenir de chants adorables protège son nom.

A côté des romantiques, il y a des indépendants. Waldmüller (1793-



Moritz Schwind. — Le voyage de noces. (Munich, Galerie Schack.)

1865), n'a pas, ou seulement à peine, le ton de ses contemporains. Il s'est formé à l'Académie de Vienne, mais surtout par des voyages, à Londres, à Paris, en Italie, et par l'étude des vieux maîtres. Allemand, et de l'ancienne Allemagne, celle des Holbein, celle des Cranach, par la qualité pénétrante de l'enquête et par la vigueur de l'observation, il a la décision de dessin et la nerveuse élégance qui manquent aux peintres

allemands du nord, dont les portraits, souvent remarquables, oscillent, si l'on peut dire, entre deux extrêmes, la fadeur et la dureté, les modelés cotonneux et les têtes de bois. Ils ont les intentions, Waldmüller a le talent, cette note sensible qui, jointe à la beauté de la matière (un peu égale parfois) et à la savante probité de la forme, est la poésie même du portrait. La *Dame Agée* de 1842 est charmante de féminité vieillie, gracieuse encore. Le visage, les mains du *Prince Razumowsky* (1835) sont d'une qualité ingresque. Ces œuvres fortes font oublier les peintres du Congrès, les imitateurs d'Isabey, de Lawrence et de Schiavoni, les miniaturistes de l'école de Daffinger, habiles certes, mais d'une habileté qui arrondit, qui atténue et qui conte perpétuellement des douceurs. Il est vrai que Waldmüller est parfois bien sec, surtout dans ses paysages, ligneux, pointillés de touches minuscules, peints partout avec une surprenante minutie de myope. Nul peintre, dans un plus petit champ, n'accumule plus d'oiseux détails, cela sent le paysage sur porcelaine, avec les petits empâtements dérisoires pour les « feuillés », avec les bleutés conventionnels des fonds. Mais il a un juste sentiment des valeurs, qu'il saisit avec subtilité. C'est un « œil » doué. Il s'intéresse à la nature sans chercher le pittoresque ou la romance, et c'est par là qu'il s'éloigne le plus de ses contemporains. Il nous séduit encore par un charme de vieux daguerréotype. Il n'est d'ailleurs pas le seul à voir petit, délicat et subtil. Le même faire minutieux et sensible distingue Alt le père, dans ses jolies vues du vieux Vienne, d'une poétique précision et d'une fine gamme colorée. Telles sont les richesses et les diversités d'un groupe très étendu, homogène jusque dans ses différences, et qui mérite le nom d'école.

Par Waldmüller, par les chroniqueurs de la gazette mondaine et par les poètes à la mode, par l'humour de Schwind, et même par les œuvres des grands virtuoses, mais alors avec un faste plus sonore et des ressources plus artificielles, le génie viennois exprime une vertu inconnue à l'Allemagne savante, idéologique et sentimentale, résultat de l'élaboration d'une vieille société et d'une culture originale, — le raffinement.

LIVRE V

LA DIFFUSION EUROPÉENNE

CHAPITRE PREMIER

LA BELGIQUE ET LA HOLLANDE. — LE ROMANTISME MÉDITERRANÉEN

Actions et Réactions. — L'Angleterre, la France et l'Allemagne sont les forces vives du romantisme. L'Angleterre de Shakespeare, de Gainsborough et de Turner en a l'instinct, la puissance imaginative et, pour l'exprimer, une peinture vive et libre qui, à peine touchée par l'art davidien, n'a pas besoin d'une réaction coloriste La France invente inépuisablement les richesses techniques, la langue du siècle, les talents supérieurs ou plutôt les personnalités géniales ; c'est chez elle que se joue le grand drame entre le passé et l'avenir de la peinture et que se maintiennent aussi les puissances d'équilibre, la continuité du naturalisme classique. L'Allemagne crée des idées et une sentimentalité. Le rayonnement de ces trois foyers est considérable, mais inégal. L'Angleterre agit sur la France, mais tardivement, à partir de 1824, après les grandes révélations d'Ingres, de Géricault, de Delacroix. La France se répand et retentit dans un domaine étendu; elle est la grande dispensatrice des influences les plus larges et les plus constantes : nous les saisissons en Espagne, en Flandre, dans la Suisse romande, et partout, mais surtout dans l'Europe centrale, sur la seconde génération romantique. L'Allemagne émeut au loin la rêverie mystique et les soucis d'idéalité : en France, elle agit sur le groupe lyonnais ; elle suscite en Belgique la troisième manière de Leys ; elle pénètre certaines régions de l'académisme russe; enfin elle est en perpétuel commerce d'échanges avec la Scandinavie, à laquelle elle communique quelques formes de romantisme infé-

rieur, et qui lui donne peut-être en revanche quelques modèles, purs et paisibles, d'intimisme.

Mais à côté de ces vastes milieux pleins d'agitation, d'anciennes et glorieuses écoles renaissent à la vie et, si le romantisme ne les rattache pas du premier coup, et pour toujours, à leurs traditions oubliées, du moins il tend à les en rapprocher, en les arrachant à la formule de l'idéalisme davidien. Le romantisme leur est comme une tentative pour se retrouver et pour s'exprimer, une fois encore, avec force et conformément à leur génie. Tels sont les Pays-Bas. Le romantisme belge doit beaucoup à l'influence française, mais, greffé sur les grands souvenirs d'Anvers, il devient poésie originale et, à son tour, foyer de rayonnement. Le vif éclat jeté de nouveau par la patrie de Rubens attire les peintres d'Allemagne, soucieux de bons professeurs, comme les attire à Paris la renommée soudaine d'un grand chef d'atelier. Et c'est ainsi que les Flandres contribuent à déraciner le vieil idéalisme nazaréen, contraint de se réfugier, un peu plus tard, avec le Père Didier et l'école de Beuron, dans un asile monastique, comme au temps de ses débuts.

Le romantisme belge. — Le romantisme éclate en Flandre avec la révolution de septembre 1830. Certes il a traversé auparavant une période d'inquiétudes et de préparation. Au cœur même de l'école davidienne, Navez se rappelait le grand passé flamand et recommandait l'étude du xve siècle. Mais le prestige de David à Bruxelles avait longtemps dominé et absorbé les talents. Ses leçons ne pénétraient pas, comme en France, à travers les hésitations d'une âme faible, elles étaient toutes chaudes, toutes directes.

Néanmoins la préface du romantisme fut plus courte et moins hésitante en Belgique qu'ailleurs. Les coups de fusil de l'émeute ne déterminent nulle part une nouvelle manière de peindre, mais l'agitation publique lui conféra l'autorité d'un fait national, mêla le romantisme à la vie du peuple, qui reconnut en lui la force de son propre cœur, la voix triomphante de ses aspirations, de son illustre passé, de ses victoires. Ainsi associés aux grands drames des patries, les poètes et les peintres de l'école historique sont, non d'inutiles rhapsodes, mais la chaleureuse mémoire de la nation; la ferveur historique du romantisme est moins une manie archaïsante qu'une fièvre de résurrection. Aussi les Belges crurent-ils voir renaître, avec les institutions libres, la prospérité de l'école. « Le peintre, écrit Wiertz, sentit que lui aussi devait faire quelque chose pour

son pays. Tous les hommes de l'art n'eurent plus qu'une seule pensée, ressusciter l'école flamande, relever ce glorieux fleuron national, en criant : « Vive la Belgique, et vive Rubens! » Tel est le sens du succès



G. Wappers. — Épisode de la révolution belge. (Musée de Bruxelles.)

qui accueillit le *Dévoûment de Pierre van der Werff*, de Gustave Wappers (1830), comme le fameux *Episode de la révolution belge*, du même auteur (1833). Cette dernière œuvre est célèbre encore. Elle a bien vieilli, elle nous paraît plus voisine d'Horace Vernet que de Delacroix. Mais

essayons d'y découvrir à notre tour les vertus que saluèrent en elle ses contemporains. Elle n'est pas seulement dramatique, elle a l'éloquence de la fièvre, elle est riche de vie, elle marche au pas de charge, et les hommes qui s'y entassent sont moins des figurants et des modèles qu'une vraie foule. Enfin elle est peinture, parce qu'elle est mouvement et parce qu'elle est effet. L'enfant presque nu, rudement tenu sur le bras de la mère, est un pastiche de Rubens. On peut mettre cette toile à côté des *Girondins* de Piloty, par exemple, et l'on sentira tout de suite ce qui sépare une inspiration sincère d'une inspiration artificielle, surtout ce qui distingue une image coloriée d'un tableau, quelque discutable, quelque démodé qu'il puisse paraître. Cette flamme, cette vitalité, ce trop-plein, ces qualités de peintre, ce n'est pas Rubens, certes, et à beaucoup près, mais c'est la générosité réveillée d'un bon terroir, c'est déjà, sous l'influence française, la Flandre. Pour l'art de Navez, pour ses sujets tirés de la mythologie, de l'histoire ancienne et de l'Écriture Sainte, pour son beau dessin tendu, pour ses fines qualités d'harmoniste, la bataille est perdue. En 1831, au Salon de Bruxelles, chaud des passions de la rue, il avait envoyé une de ses œuvres les plus médiocres, — une *Athalie*.

Et comment ces gens-là, au plein de leur vigoureuse ardeur, dans le débordement de leur libéralisme, accepteraient-ils de se pencher avec patience sur les exemples laissés par les vieux maîtres? Le préraphaélisme en Flandre, ou plutôt dans cette Belgique ivre de se posséder, n'est pas possible. Son homme, son héros, c'est Rubens. On dirait que, longtemps comprimées, les énergies fusent de toutes parts et se répandent sur les plus vastes espaces. L'obsession du grand, de l'énorme, envahit l'école, mégalomanie généreuse d'une race excellente, qui se rappelle les immenses théâtres de l'activité anversoise et qui se hâte de donner à l'art moderne les pages démesurées qui suffisent à peine à son appétit de peinture. Alors on voit s'ouvrir une ère de batailles gigantesques, de dramatiques épisodes, de galeries d'hommes illustres. Nicolas de Keyser gagne la *Bataille des éperons d'or* et, brillamment, celle de *Woeringen* (Bruxelles), Slingeneyer est moins heureux à *Lépante*, de Biefve signe le *Compromis des nobles*, Henry de Caisne glorifie, dans une composition lourde et considérable, les Belges célèbres. Partout l'abondance des figures, les déploiements, les forces en liberté, sur des dessous parfois un peu creux, mais chez les mieux doués, chez Nicolas de Keyser par exemple, des dons brillants et de premier jet, ces aptitudes natives qui révèlent un terroir de peintres.

Cela, c'est la première effusion. Viennent ensuite les hommes habiles, les romantiques pondérés, cet art juste-milieu qui se plaît, non aux mêlées et aux violences, mais aux derniers moments des grands hommes, à



Louis Gallait. — L'abdication de Charles-Quint. (Musée de Bruxelles.)

cette minute spéciale, digne de Plutarque, où se promulguent solennellement les mots historiques, où la méditation philosophique appesantit le front des comparses. Cette esthétique, avec l'influence de Paul Delaroche, atteint même les enthousiastes des premières ivresses, et Wappers s'attache pour toujours à la destinée de Charles Ier, comme la fidélité au malheur.

Le chef de ce groupe, c'est Louis Gallait (1810-1887). Il est Wallon, comme Navez, le trait est à noter. Tous deux — si différents — apportent dans l'art belge la note de leur terroir, la vieille province carolingienne, le sens des harmonies tempérées, même sous l'éclat de l'exécution, une finesse d'analyse, le goût d'un art senti et « pensé », qui s'opposent aux brillantes vertus expansives des Flamands. Gallait avait été l'élève d'Hennequin, à l'Académie de Tournai, comme Navez le fut de David. Mais son art évolua vers le juste-milieu, moins par faiblesse ou par horreur des extrêmes et des sommets que par un tour réfléchi et savant de la pensée, comme l'art de Delaroche. Gallait n'est pas inférieur au maître français. Il sait, lui aussi, condenser la rêverie romantique en formules claires, intelligibles pour tous, et qui satisfont à la fois les besoins d'émotion du public et les aspirations raisonnables de la bourgeoisie éclairée. Il est un des plus grands divulgateurs européens de ce romantisme des classes moyennes qui fit fortune en Allemagne avec Piloty. Les « effets » littéraires et les considérations à la Mignet se retrouvent dans l'*Abdication de Charles-Quint* (Bruxelles), les *Derniers honneurs rendus aux comtes d'Egmont et de Horn* (Tournai) et les *Derniers moments du comte d'Egmont* (Berlin). Le deuil des qualités picturales s'accorde avec ces honneurs funèbres. C'est une peinture qui parle bas dans la chambre des morts. Ainsi peignirent, à la suite de Louis Gallait, Édouard Hamman, Alexandre Robert, Hennebicq, Pauwels. Mais il faut mettre à part, pour la véhémence de son *Épisode de guerre* (Bruxelles) un Flamand de Bohême, qui fit sa carrière à Bruxelles, le Tchèque Cermak.

Il y avait dans le romantisme belge des impatiences, des inquiétudes qu'une pareille formule ne pouvait ni satisfaire ni contenir. Et l'on peut ajouter que le premier feu des magnificences rubénistes, avec ses généreuses flammes, était plutôt une preuve de vitalité, l'éclat d'un beau réveil, que la lumière d'une discipline large et stable. C'est la noblesse d'Henri Leys (1816-1860) de l'avoir compris. Peut-être n'appartient-il pas au tout premier ordre des grands créateurs, mais il est au premier rang de ces chercheurs qui, riches de dons énergiques, ne s'y limitent pourtant pas et qui, par leur renouvellement, par leurs voyages, par la diversité de leur manière, semblent capables de communiquer une vitalité large et variée à une grande école. D'abord fougueusement romantique, avec une fièvre de mouvement et de couleur qui bouscule l'art posé de Gallait, avec une manie bibelotière qui ravage et renouvelle le magasin

d'accessoires, il finit par sentir ce qu'il y a de creux et de facile dans une pareille formule et il s'attache à la calmer, à la nourrir de beaux exemples. D'un voyage en Hollande, il revient apaisé, plus fort. Il a vu Rembrandt. Il délaisse les Massacres qui avaient passionné sa jeunesse, *Massacre d'Anvers par les Espagnols, Massacre des magistrats de Louvain,* pour peindre dans un sentiment plus harmonieux, avec un caractère plus vrai, mais sans éviter le tour anecdotique, Anvers en fête pour glorifier Rubens,



Henri Leys. — Les Trentaines de Berthall de Haze. (Exposition Universelle de 1855.) (Musée de Bruxelles.)

l'amitié de Six et de Rembrandt. Mais il n'a pas encore rempli sa vie de peintre, il veut plus : le beau fracas de la peinture flamande, même tempéré, approfondi par les mystérieux accents du génie hollandais, lui paraît une fanfare vulgaire. L'Allemagne (1852) l'enchante désormais, l'Allemagne du XVIe siècle, son génie tendu, ses belles roideurs, sa puissance expressive : de là, les fameuses décorations de l'Hôtel de Ville d'Anvers, d'une écriture volontaire, d'un curieux préraphaélisme germano-flamand... Mais il ne pouvait pas ne pas demeurer peintre, ses belles esquisses en font foi. La race est là, qui ne saurait mentir. Tous ces maîtres, même dans leurs concessions, même dans leurs renoncements, restent

les amis d'une matière dont ils portent dans leur sang la vocation atavique.

On le sent jusque dans les délires de Wiertz (1806-1865), dans son génie fumeux, dans son mysticisme de touche-à-tout, qui, sur d'immenses espaces de toile écrue, vaillamment brossée, mêle dans des compositions, auxquelles il n'a peut-être manqué que des murailles et le faste d'une civilisation vénitienne, des ambitions à la Chenavard et quelques beaux reflets de cette magnifique flamme, Tintoret. On le retrouve encore, ce don de la peinture des peintres, à l'extrême opposé des genres, dans les petites toiles précieuses où Madou, Dyckmans et F. de Braeckeler enchâssent dans un or roux, fluide et caressant une goutte de l'émail, sans doute terni, mais reconnaissable des vieux maîtres. Quand viendront les jours où les hommes jeunes oseront peindre la vie de leur temps, conformément à une poétique qui se défera de plus en plus des interpositions de littérature et d'histoire, toutes ces réserves seront prêtes pour le glorieux épanouissement de l'école. Restituées à leur vraie vocation, qui est de se représenter, de donner à l'Europe le portrait ému, attentif et solide de leur vie propre, de leurs types, de leurs habitudes, après avoir reçu du romantisme la secousse galvanique qui les éveilla, les Flandres produiront une légion de beaux peintres et renoueront définitivement la tradition ancienne.

La Hollande. — A la même tâche s'appliquent silencieusement les Hollandais, qui, après quelques davidiens indigents, exportaient en France le plus malin des mystiques, dissimulant un peintre admirablement doué, un royal portraitiste, Ary Scheffer. Certains d'entre eux, sans doute, séduits par le réveil des Flandres, par la renaissance d'un pseudo-rubénisme, suivaient les traces de Nicolas de Keyser : c'étaient Cool, Anthony Vincent, Hendrick Schmidt. Mais, plus qu'Atala et Boabdil, plaisaient à leurs compatriotes les plaines et les canaux, les maisons abritées par un bouquet d'arbres, les troupeaux engraissés sur le polder, la vie des barques sur les flots. Dans ce portrait éternel de la vie humaine sur les régions basses élargies par la magnificence des ciels, comme dans les « kabinetstukjes », chers aux amateurs, persiste le génie ancien de la République et de ses peintres, — atténué par les années, devenu manie de vieilles gens, avec cette pointe d'humour propre à la Hollande et qui est comme un fin rayon dans la brume. La religion des maîtres est intacte, et chacun des vivants semble s'attacher filialement à la mémoire

d'un grand mort : Jacob van Strij est fidèle à Albert Cuyp, J. van der Laen à Vermeer, Jan Kobell à Potter, mais tous, et, comme eux, Westenberg, van Trootswijk, sont d'abord fidèles à la lumière. C'est la lumière dont Schelfhout enseigne les prestiges et l'amitié à son élève Jongkind; c'est elle que poursuit van Hove à travers ses pastiches de Rembrandt, comme les Van Os et Van de Sande Backhuijzen, dans leurs paysages et leurs études d'animaux. Elle filtre dans les intérieurs de Bakker Korff, à travers l'influence de Madou et de Leys. Elle va rayonner avec une admirable largeur à La Haye, sur tout un groupe de peintres, parmi les plus beaux et les plus solides qu'ait produits le XIX[e] siècle. Le romantisme, comme le classicisme davidien, a touché les Pays-Bas d'une vague lointaine, amortie par les digues encore solides du vieux pays. La continuité, même crépusculaire, de la tradition est assez constante et assez puissante pour maintenir des qualités d'émotion et de talent que la génération suivante arrachera à la redite des formules d'autrefois et restituera à la vie.

Le romantisme méditerranéen. — Passer des Pays-Bas à l'Espagne, unis longtemps dans le même empire, ce n'est pas seulement atteindre et toucher deux grandes patries de la peinture, c'est retrouver au midi les influences que nous avons vu rayonner dans le nord. L'Espagne romantique, quel merveilleux domaine pour les rêveries de l'Europe! A une époque où les peuples se découvrent eux-mêmes et se découvrent les uns les autres, nul plus beau foyer de songes, de souvenirs et d'évocations. Tandis que l'Allemagne nous plongeait dans un clair de lune gothique, l'Espagne, son histoire, ses mœurs, ses paysages faisaient courir sur le romantisme le coup de soleil le plus doré de l'époque. L'Espagne romantique, c'est Hernani, Clara Gazul, le Gil Blas de Gigoux, ce sont les Contes où Musset l'associe à ses caprices italiens, c'est l'hispanisme de Gautier, c'est Carmen. Mais, sur le fonds si riche de son passé et de ses trésors pittoresques, quel est l'apport personnel de l'Espagne ? On l'a vue envahie par les légions de David et soumise en partie à la discipline romaine, si contraire à son génie. Goya, à lui seul, suffit à les reculer dans l'ombre et à définir l'Espagne du siècle, bien plus, tout l'avenir de l'école moderne. Dans l'intervalle, son exemple n'enfante pas un maître. Restait la tradition des « goyescas », mais limitée à la saynète, à quelques vifs et plaisants tableautins de vie populaire, sans le relief d'un tempérament fort. Le romantisme espagnol est milieu plus qu'école. Le musée roman-

tique, créé récemment à Madrid, ce sont de jolies paillettes, la pénétrante familiarité de la vie ancienne, le charme d'un démodé précieux, ce n'est pas une galerie de grands peintres. Toutefois les Elbo, les Alenza et leurs émules ont l'intérêt de montrer la continuité d'un goût qui, à travers les générations, — avec quelle inégalité d'ailleurs ! — va de Paret à Goya, de Goya à Lucas, et qui trouve enfin chez nos contemporains une expression large et violente, digne du grand peintre de l'Espagne.

Quant au romantisme dans la peinture d'histoire et dans les grands sujets, il est tardif et, à de rares exceptions près, peu original. Quelques peintres (José Galofre, par exemple) subissent l'attraction, bien étrange chez les compatriotes de Goya, de l'idéologie allemande, mais ce sont des cas. La formule de Delaroche triomphe. Le long despotisme de l'influence davidienne explique ici, comme à Bruxelles, la facilité avec laquelle on se rallia au compromis de vague probité de l'école historique, mais on s'étonnera toujours qu'il ait pu réussir avec autant d'éclat dans des pays de peintres, sans être contrebalancé par des oppositions fortes. A la liste de ceux que l'on peut appeler les Enfants d'Édouard, il faut ajouter pour l'Espagne les noms de Luis de Ribera, élève de son père, puis de Paul Delaroche, et même ceux des deux Madrazo, Federico et Luis, dont les Godefroy de Bouillon et les Marie-Christine sont du moins compensés par des portraits solides. L'influence de Gudin domine les batailles navales peintes par Brugada, celle de Couture l'œuvre de Francisco Sans, et Antonio Gisbert est de la même veine. Il y aura plus d'énergie picturale, un plus beau caractère, un sentiment mortuaire émouvant et quelque chose de la nostalgie de ton d'un Delacroix, dans ce fameux tableau d'un vrai peintre, *Isabelle la Catholique dictant son testament*, d'Eduardo Rosalès (1836-1873).

C'est un pasticheur et c'est un virtuose qui maintiennent l'hispanisme. Fortuny n'appartient pas au romantisme, il ne fait que le monnayer en sequins étincelants, pour l'éblouissement du Second Empire, avec les deux Madrazo, ses beaux-frères. Lucas (1824-1870) est grand artiste d'imitation, mais chaude, emportée, et non pas frappée du sceau de la servitude. Il peint avec une sorte de rage et de fringale, et ne s'embarrasse de rien que de la vie, qu'il poursuit avec ardeur, qu'il saisit d'une touche grasse, coulante, énergique aussi, avec le plus beau sens de la matière picturale et de la tache, avec le plus charmant goût de populace. Voici que revit en lui, toute brûlante, une Espagne de torils, de posadas et de mâts de cocagne, avec un arrière-fond de paysages surprenants, et

comme raclés d'un seul coup sur la palette. On dirait le dernier songe de Goya, brouillé par les fumées de l'âge, mais toujours intense, et toujours d'un peintre. Les muletiers trapus, largement ceinturés de rouge, les



E. Lucas. — Corrida de village (1860). (Paris, Galerie Trotti.)

petits taureaux râblés des corridas rustiques, les curés étincelants d'orfrois qui gondolent leur silhouette courte, les filles lestes et langoureuses, tout se mêle dans le plus plaisant délire, dans l'emportement d'une fièvre gaie. Les esquisses de Lucas, cuites, onctueuses, dorées, sont des chefs-d'œuvre de verve et de vérité lyrique. Pastiches si l'on veut, mais d'une

vertu si franche, et si spontanément enfantés, que l'on ne songe plus au modèle. L'Espagne, plus encore, le don espagnol de peindre, l'accent propre n'y sont pas dénaturés par l'étranger. Par là, Lucas est probablement l'expression la plus remarquable et la moins altérée de l'art de son temps dans son pays.

Je souhaiterais un maître analogue pour illustrer de même sorte, ne fût-ce que de pochades ou de vignettes, l'histoire de la peinture romantique en Italie et pour définir son accent national. Mais le romantisme méditerranéen n'est, au soleil, qu'une ombre légère. On peut dire qu'il a inventé ses plus étonnants prestiges avant tous les autres peuples, avec les eaux-fortes de Piranèse. Mais il ne donne plus rien au XIX[e] siècle. Le romantisme en Italie, ce sont les Nazaréens, c'est Turner, Ingres, Géricault, et mille artistes secondaires venus de partout, c'est l'éternel pèlerinage du nord vers le midi. On dirait que ce sol trop longtemps foulé se refuse à produire et que, de ses flancs stériles à force d'avoir enfanté, ne sortiront plus désormais que des dieux mutilés. Ailleurs la grande renaissance dantesque fait lever des peintres, comme l'ombre de César ferait lever des légions. C'est que l'Italie n'est pas encore nation. Elle conspire et elle se bat. Elle dresse des poètes et des tribuns, non des peintres.

Pourtant il reste toujours des centres d'activité, l'Académie de Milan, l'Académie de Venise. J'ai montré, dans cette dernière ville, la continuité d'une tradition. Elle se renouvelle avec Francesco Hayez (1791-1882), homme de transition, qui passe de scènes mythologiques comme *Renaud et Armide*, exécutée avec minceur, sur des types davidiens, dans l'agréable gamme de l'académisme français, à des intérieurs chatoyants de tons fins et surtout à de beaux portraits, plats et forts. C'est aussi un portraitiste assez fier, mais d'une gamme plus riche, d'une séduction plus étudiée et plus complexe, que Ludovico Lipparini (1800-1856). Et puis, c'est, comme partout, la seconde génération romantique, acide et débile avec Molmenti, plus fidèle à la tradition héroïque avec Zona. La plupart de ces artistes, non seulement à Venise, mais dans toute l'Italie, peignent comme écrit Sismondi (leur source pour le moyen âge). Les élèves milanais de Hayez, Cornienti, le brillant et populaire Bertini, enfin Raffaele Casnedi nous mènent à l'Italie de l'unité, commémorée par ce dernier à la gare de Milan, et à l'art garibaldien, qui se rattache encore au romantisme. Sous ces apports et sous ces recherches, à Rome, à Sienne, à Florence, où Malatesta et Mussini conti-

nuent la leçon des davidiens, se perpétue, mais sans éclat, la tradition des décorateurs d'églises et de palais. En France, avec les élèves d'Ingres, en Allemagne même, cet art se renouvelait sur un fond de



Hayez. — Les adieux de Roméo et de Juliette. (Milan, Galerie d'Art Moderne.)

méditations toscanes ou romaines. Rien de semblable en Italie, où Hayez. pourtant, connut Overbeck et Cornelius. L'agitation milanaise des années 1820, les entretiens de la Casa Confalonieri. si féconds pour les lettres, n'ont eu qu'une action de surface sur l'histoire de l'école.

Les ressources picturales de l'Espagne lui demeurent intactes et vivaces : elle est tentée d'en faire abus, dans des fantaisies éblouis-

santes et singulières. La grande langue italienne en art est faite pour l'ordre et la volupté. Elle sort du beau songe de la Renaissance, qui l'a créée, pour être jetée dans les fièvres et les inquiétudes du siècle. Elle les traduit sans passion, par des artifices d'atelier, à travers l'incertitude des talents.

CHAPITRE II

LE NORD. LES ALPES

Les Scandinaves. — Trois forces attirent dans des sens divergents les artistes scandinaves, l'Italie, l'Allemagne et leur propre patrie. La passion de l'Italie, l'autorité de Thorwaldsen, de ses nus pâles et froids ne sont pas absolument artificielles chez ces peuples de nageurs et d'athlètes, durcis par un climat rude; le goût de la haute plastique est, chez eux, plus sensible et plus sincère que dans l'Europe centrale : ainsi s'explique peut-être, dans une certaine mesure, l'importance prise dans le nord par le retour à l'antique, et la longue continuité des habitudes italiennes. L'Allemagne, c'est la grande voisine, c'est le rayonnement des académies, la formule la plus naïve et la plus assimilable du romantisme. Mais la terre natale est là, d'autant plus chère qu'on s'expatrie, d'autant plus précieuse qu'elle est plus lointaine, avec ses plaines onduleuses baignées par le flot, son rapide soleil, avec ses grandes Alpes nordiques, toutes pleines des majestueux échos de Ruysdaël, avec sa vie intime, riche en émotions silencieuses, en pénétrantes pensées familiales. Elle avait repris Eckersberg, elle reprend aussi ses continuateurs. Elle est la plus grande force et la plus directe qui puisse s'opposer à la magie du sud. Ici comme ailleurs, l'âge romantique ne réveille pas seulement les annales des peuples, par des glorifications et par des spectacles, il ne se contente pas de colorer le sentiment par la sentimentalité, il désigne à l'artiste la nature et la vie.

Leur jeunesse italienne est, comme celle de Ludwig Richter et de bien d'autres, trop fortement qualifiée par leur poésie nationale pour renoncer. Le charmant tableau de Hansen montre tous les Danois de Rome groupés familièrement dans un atelier sans faste, pareil à une cuisine de Drolling, fumant leurs pipes avec bonhomie, Hansen lui-même, Rörbye, Marstrand, Sonne, tous ceux qui sont appelés à parler en peinture, non un idiome

international, mais la langue de leur terroir. Des ruines à la Piranèse, ces estampes évocatrices que tous les voyageurs rapportaient de leur pèlerinage italien comme un trésor des belles années, comme un rayon en blanc et noir des après-midi romaines, sont suspendues derrière Södring en bras de chemise, peint par Köbke : mais la familiarité du lieu,



Cliché Musée des Beaux-Arts. Copenhague.

C. Hansen. — Réunion d'artistes danois à Rome (1837). (Copenhague, Musée des Beaux-Arts.)

sa chaleur cordiale, le bouquet de fleurs sur le guéridon, la pose abandonnée de ce jeune et frais gaillard, tout cela, c'est l'atmosphère d'une vie qui ne dépayse pas facilement son idéal. Köbke, — le plaisant artiste ! Ce qu'il peint n'est pas toujours sûr, mais c'est toujours juste. Il observe avec attention, tendresse et vivacité. Il représente la rue, le chenal, l'embarcadère, avec un sentiment quotidien et profond, comme s'il s'attachait à faire vivre, de toute son âme, le visage d'un vieux parent. Ce qu'il montre à travers la porte de sa *Grange*, c'est comme un souvenir d'enfance, très ordinaire et tout à fait féerique, un printemps d'autrefois par miracle épargné. On croit voir se refléter dans cet art la

bonhomie magique du maître d'école Andersen... Le monde nous apparaît à la fois familier et rêveur, taillé avec honnêteté dans cette matière un peu dure, vernissée et fraîche. Le grain est plus serré que chez les



Cliché Musée des Beaux-Arts Copenhague.

Christen Köbke. — Par la porte de la grange (1831). (Copenhague, Musée des Beaux-Arts.)

Allemands, la vision plus nette, dans une atmosphère merveilleusement transparente.

Ainsi s'explique la forte localité des intimistes, et aussi la poésie vraie du paysage, avec Skovgaard et surtout Lundbye, attentif jusqu'à la minutie, mais ample et large de structure, parce que les horizons de son pays prêtent naturellement aux harmonies décoratives, et tout baigné de mélancolique lumière. Ainsi s'explique le plus grand des Danois de ce temps,

Marstrand (1810-1873). Il n'a pas seulement le don objectif de l'étude, le charme d'une sympathie fine, mais la puissance, la chaleur d'une verve inépuisable, un beau don créateur. Qu'il l'applique à l'illustration du Molière danois, Holberg, ou à Don Quichotte, il a le jet de l'imagination facile, abondante et qui fait vivre.

Comment réagissaient-ils à l'influence allemande ? Sonne n'a pas connu



Cliché Musée des Beaux-Arts Copenhague.

Christen Köbke. — Le lac Sortedam (1838). (Copenhague. Musée des Beaux-Arts.)

que l'Italie, il a travaillé à Munich, il y a teinté de *Sehnsucht* son romantisme rêveur. Ce sont surtout les Suédois qui ont absorbé les doses massives, moins en idéologie qu'en manière pittoresque, lunaire et sentimentale. La Suède plus solide des portraitistes Södermark et Troïli se retrouve dans la bonne humeur narquoise de Jernberg, au cours de la seconde moitié du siècle, mais, même chez son contemporain Höckert, survit, à côté de qualités plus saines, un romantisme attardé. C'est le mauvais ou le médiocre des influences, d'ailleurs mêlées, car Höckert a vécu à Paris, comme d'autres de ses compatriotes, Per Krafft le jeune, par exemple, tandis que les Norvégiens, si l'on excepte Peter Balke, étaient surtout attirés par Dusseldorf. Mais la Scandinavie des intimistes

a donné plus encore qu'elle n'a reçu. L'art de Kersting, par sa froide et spirituelle pureté, est plus danois que germanique. Enfin les grands paysagistes norvégiens travaillent en Allemagne et y font école.



Cliché Musée des Beaux-Arts, Copenhague.

Marstrand. — La chambre de l'accouchée (1844-45). (Copenhague, Musée des Beaux-Arts.)

Aspects du paysage romantique dans l'Europe centrale. — Le paysage romantique comme expression du *Sturm und Drang* dans la nature ne pouvait prendre sérieusement ni en Angleterre ni en France. En Angleterre, l'école de Norwich, Constable allaient droit au cœur, la poésie de

la nature telle quelle leur était une magie suffisante, ils n'avaient pas besoin de la dévaster pour la sentir. Quant au lyrisme de Turner, il se déploie sur des assises classiques et, quand il les dépasse, c'est pour rayonner en plein ciel. En France, les exigences d'une sensibilité fine ne nous laissèrent pas nous immobiliser sur une formule qui ne fut guère qu'une transition entre le paysage classique et l'école de Rousseau et qui, si l'on met à part un beau peintre, Paul Huet, et la première manière de Dupré, s'exprima surtout dans le pittoresque des villes, dans les marines côtières



Cliché Musée des Beaux-Arts. Copenhague.
Lundbye. — L'abreuvoir du village de Brofelde (1844). (Copenhague, Musée des Beaux-Arts.)

et le bric-à-brac de la navigation. Il n'en est pas de même dans l'Europe centrale : l'Allemagne sans doute a Friedrich, et ses paysagistes de Hambourg, mais elle eut toujours du goût pour l'orage, le rocher et le sapin, — le sapin, le plus laid et le plus monotone des végétaux, l'arbre en série, l'arbre à planches et à poteaux, dont les verdures cruelles sont si mornes à peindre. Il n'a de caractère que lorsqu'il est chancelant de vieillesse, barbu de parasites et défiguré par les lèpres, ou bien quand il pend fracassé par la foudre irritée : mais alors il s'affiche comme le symbole des destinées orageuses, des victimes de choix. Aux branches de cet arbre à la fois mélodramatique et banal, que de rêves suspendus, comme les noix dorées de Noël! Ces accessoires, ces coulisses servirent à installer dans toute l'Europe centrale le décor favori du romantisme.

Mais pour certains peintres la nature romantique n'était pas un artifice de théâtre : c'était le milieu même de leur vie. Ils n'empruntaient pas au dictionnaire des images à la mode, le mont, le torrent, la forêt et



Cliché Musée d'Art et d'Histoire, Genève.

J. L. Agasse. — Lord Rivers et ses amis. (Genève, Musée d'Art et d'Histoire.)

l'orage, ils ne les recevaient pas de seconde main, ils n'entreprenaient pas un voyage pour aller les contempler au loin et pour se gorger, d'après les guides, de sublime horreur. Ils avaient connu l'homme aux prises avec le déchaînement des forces naturelles et rêvé dans d'authentiques solitudes. De là le double accent du Norvégien Dahl (1786-1857), à la fois

romantique et véridique, et qui ne montre aux Allemands de Dresde que ce qu'il a vu et vécu, — une nature d'une sévérité terrible, la violence de l'eau, la violence du vent, la violence même des masses immobiles, modelées par les cataclysmes. De Dahl sort toute une école, Fearnley, Cappelen, qui outre son style, enfin Hans Gude, professeur à Dusseldorf,



Cliché Musée d'Art et d'Histoire, Genève.

Firmin Massot. — Portrait de Madame Adam Töpffer. (Genève, Musée d'Art et d'Histoire.)

à Carlsruhe et à Berlin, panoramiste et mariniste, mais s'acheminant peu à peu vers les régions tempérées du sentiment.

A cet art la Suisse donne une note personnelle, le paysage alpestre. Ce n'est pas la plus remarquable de ses créations, mais c'est sans doute l'une des plus originales. On connaît l'étonnant passé de l'école, le trait vigoureux dont elle souligne le génie rhénan, puis, au XVIIIe siècle, le charme à la fois exotique et provincial d'un Liotard. Elle a en Saint-Ours son diminutif de David. Cette petite France du Léman est bien forte. Elle porte partout son accent et son parfum. On la retrouve mêlée à l'histoire du romantisme, avec la Suisse alémanique, et non pas de façon médiocre. En Angleterre, en France, elle ente sur le tronc des vieilles

écoles des personnalités incertaines, mais élevées, riches d'idéalité, Henry Füseli, quelque temps à Londres le mystique à la mode, Léopold Robert, le davidien romanesque, Gleyre enfin, ingriste amolli, dessinateur tendre et sévère, peintre crépusculaire d'une barque et d'illusions célèbres, — trois noms, trois générations de la peinture. Paris garde, pénètre et inspire un charmant et habile petit romantique, Karl Girardet. A Genève



Cliché Musée des Beaux-Arts. Copenhague.

Calame. — Paysage alpestre. (Genève, Musée d'Art et d'Histoire.)

même, sur son sol fécondé par une belle culture ancienne, dans une atmosphère de haute sympathie française, on voit se maintenir, au début du XIXe siècle, une aimable tradition de naturalisme intime, on voit éclore des talents probes, délicats et vifs, d'une loyauté qui n'exclut pas la malice et d'une jolie qualité sensible. Cet art sent son cru, son terroir, comme un vin de coteau, mais il dépasse la note locale, avec ce portraitiste de bonne bourgeoisie, Massot, qui mêle parfois une pointe d'accent anglais (son cas n'est pas unique) au bel héritage du portrait selon Greuze, dont il retient aussi la mièvrerie fondante ; avec Adam Töpffer, leste et cordial observateur de la vie qui passe, avec Agasse,

qui peint les bêtes en brave homme plein d'humour et de bonté. Il y a là mieux qu'une santé incolore, et la vertu n'a pas filtré le talent à l'état d'eau pure. Le romantisme n'est guère plus à sa place dans un pareil milieu que chez les Danois. Mais, de même que les Danois ont aimé la mer, les Suisses ont aimé la montagne, et ce fut là leur forme adaptée du romantisme. Elle n'en est pas meilleure.

L'origine du paysage alpestre, du sentiment des grandeurs vierges et des puissances élémentaires, il faut la chercher chez les poètes, peut-être chez Buffon, certainement chez Rousseau, chez Albert de Haller, dans cette passion des cîmes qui travaille la fin du XVIII[e] siècle et qui donna en France le poète en prose des Pyrénées, Ramon, sans postérité de peintres. Il s'exprime d'abord avec une modestie paisible, de loin, dans les œuvres d'un artiste transparent et tranquille, et de fine lumière, comme son nom, Pierre Louis de la Rive (mort en 1817). Mais le vrai créateur du romantisme montagnard, c'est Maximilien de Meuron, Neuchâtelois, et son représentant le plus fameux, avec Diday, Alexandre Calame (1810-1864). Calame n'est pas absolument le prisonnier d'une formule : l'*Été en plaine*, du musée de Genève, assez torride et lumineux, dans la simplicité d'une vraie campagne, en est la preuve. Mais c'est en montagne, sous l'orage, au bord du torrent, dans les éboulis de rochers, à travers les colonnades des sapins, dans le fracas, dans le sublime, que sa vocation s'éveille et se déchaîne. Il en fait peser le poids sur sa patrie, sur toute l'Europe ; elle se divulgue par des chromo-peintures, identiques aux originaux, par des lithographies, d'ailleurs savantes, et plus belles d'être concentrées au noir. Le plus grave, c'est que cet art obsédant interpose encore à présent entre la montagne et nous une perpétuelle ouverture de *Guillaume Tell*. Nous la voyons « Calame », elle est peut-être ainsi, elle décourage les peintres. L'influence française met fin à ces orgies de sublimité, en Norvège avec Ludvig Munthe, évadé de Munich, en Suisse surtout avec Barthélemy Menn, ses tendresses mouillées, ses ondulations paresseuses, ses élégies du plat pays, où passe un souvenir de Daubigny et de Corot.

Le romantisme russe. — Un chant s'élève, longtemps tenu sur une seule note, et toute la mélancolie des déserts asiatiques s'éveille en nous. Passe un chariot, sur une piste d'herbes, à travers la steppe, et le lyrisme poignant de la vie rustique fait surgir, en sonorités riches et profondes, tout un printemps triste. Le chasseur

conte rêveusement ses récits et, pareille à l'alouette, la mélodie improvisée entendue dans un cabaret de Petite-Russie monte au-dessus



Brullov. — Le dernier jour de Pompéi (1833). (Pétersbourg, Musée Russe.

des plaines et se perd dans les cieux. Les poètes, les romanciers et les musiciens du dernier siècle nous ont donné un sentiment si vif du génie russe, il a pris une telle place dans la vie spirituelle de l'Occi-

dent qu'il nous semble d'abord aisé de le retrouver et de le définir chez les peintres.

En réalité il s'éveille tardivement en eux, avec obscurité. Non qu'il ait été défavorisé par l'opinion : un Nicolas Ier, las de tant devoir à l'Europe, veut le ressusciter d'un seul coup dans l'architecture et donne l'ordre qu'il en soit ainsi. Mais depuis Pierre, la Russie est devenue la majestueuse annexe de l'art européen. Trop d'influences la pénètrent et s'y succèdent, incessamment renouvelées par l'attraction d'une cour brillante, prodigue, que mènent les plus intelligents despotes d'Asie. Allemands, Italiens, Suédois, Français, ils prennent, ils retiennent tout, ils se font, à l'aide de ces mercenaires de choix, la plus étincelante civilisation d'emprunt qui fut jamais. Avec des hommes comme Thomas de Thomon, avec le magnifique décor de Pétersbourg, la Russie offrait un théâtre digne des vastes résurrections de l'antique et des froides splendeurs du style Empire, et c'est là qu'il fut peut-être le plus impérial.

En Russie comme en Allemagne et en France, le romantisme est lié fortement à la vie et à l'histoire. L'année 1812, ses héroïques désastres, la terre russe délivrée, Moscou incendié, partout, chez les Slaves, le besoin de prier, la réaction mystique qui grandit autour d'Alexandre Ier et en lui, voilà sans doute ses origines morales. Mais la dictature jacobine n'avait pas pesé sur l'art en Russie, elle ne lui avait pas imposé ses fortes leçons. Il sortait de notre XVIIIe siècle. Quand il voulut s'élever, traduire la puissance mystérieuse des sentiments nouveaux, c'est vers Raphaël et vers les Bolonais qu'il se tourna. Et puis l'Allemagne nazaréenne était toute proche. On en saisira l'influence et les leçons. Pourtant les architectes commençaient à regarder d'autres modèles. Benois père et Rezanov étudiaient le gothique italien. Bientôt on allait revenir aux monuments de la vieille Russie, mais en peinture le préraphaélisme, qui prend ici la forme du retour à l'art byzantin, est plus tardif : il faut attendre la fin du siècle, Vasnetsov, Vroubel.

Le romantisme, en peinture comme en architecture, s'exprime surtout par un art éclectique, à base d'académisme. Il eut de beaux précurseurs coloristes, avec des peintres de portraits, et même avec des paysagistes dont l'italianisme n'avait pas perdu tout accent, comme Chtchédrine et Lébédev. Il eut en Brullov sa plus grande gloire officielle, en Bruni son Nazaréen. Le *Dernier jour de Pompéi* (1830, Pétersbourg, musée russe), par Brullov, est une de ces vastes machinations savantes auxquelles conspirent toutes les influences. De l'*Incendie du Bourg*, elles

vont aux Bolonais, moins comme des souvenirs directs que comme des apports confus. Les édifices s'écroulent par blocs, comme à l'Opéra, au milieu des feux de bengale : et il est vrai que l'œuvre fut conçue un



Ivanov. — L'apparition du Christ au peuple (1833-1855). (Moscou, Musée Roumiantsev.)

soir de première, à Rome. Les groupes sont d'une admirable étude, mais qui se sent, et qui s'exprime par des modelés ronds. Brullov est beaucoup plus peintre dans ses portraits et, dans ses tableaux de genre, plus franchement d'accord avec le ton du moment, avec le romantisme senti-

mental des contemporains de Pouchkine. Il y a dans ses portraits de femmes une arabesque sinueuse, une ondulante mondanité, un sentiment poétique du luxe, une imagination de bal masqué à la Cour. La *Comtesse Samoïlov et sa fille* (Moscou, musée Alexandre III et collection Gunsbourg), toutes parées pour une étincelante redoute, la jeune fille avec sa grâce slave dans son costume turc, les dames en bateau, sous de plaisantes verdures d'été, enfin, les *Demoiselles Chichemarev* (Musée Alexandre III), prêtes à partir pour une promenade à cheval, dans leurs amazones à longue jupe, escortées du chien qui bondit à leur côté, quelles précieuses et séduisantes images du passé ! Plus que l'énergie du don et la souveraineté des moyens, elles ont la qualité sensible, la juste interprétation de la vie d'une société, de ses plaisirs, du *ton* et des habitudes d'une aristocratie fastueuse. Mais quelques beaux portraits d'hommes de Brullov vont plus loin. Il a représenté deux fois Koukolnik, — dans sa maturité un peu durcie, un peu sévère, et dans sa première jeunesse aussi (Moscou, galerie Trétiakov). Cette dernière œuvre est d'une qualité supérieure : c'est un adolescent assis, la tête légèrement baissée, le regard en dessous, contre un mur, avec je ne sais quel air de bohème et de précocité. Il tient une grosse canne et un énorme chapeau de soie, qui ont l'air trop lourds pour lui. La couleur (comme dans les autres portraits de Brullov) en est fanée. Peut-être jadis fut-elle plus brillante et plus vive. En blanc et noir, c'est d'une surprenante autorité.

Les compositions religieuses de Bruni ne sont pas originales. Elles ont l'ambition d'idées, le fracas oratoire, la tension désagréable de l'école de Munich. Avec Brullov, l'art russe regarde vers l'Italie et la France; avec Bruni, vers l'Allemagne; avec Ivanov, il exprime pour la première fois une poésie personnelle.

Ce grand artiste (1806-1858) semble sorti du cœur même de la vieille Russie, on le croirait tout de don spontané; il était en réalité pénétré de toute science. Ses premières œuvres sont arides, sévères et pleines de souvenirs péniblement acquis, mal assimilés. Il travailla longtemps à une énorme toile, l'*Apparition du Christ au peuple* (Moscou, musée Roumiantsev), où l'on n'a pas de peine à retrouver des antiques célèbres (notamment le Rémouleur), traités avec une tristesse académique, que rend parfois plus mordante et plus vraie une sorte de grâce sauvage dans le dessin de la forme adolescente. Il s'en dégoûta. La science ne le contentait pas : il portait en lui l'impatience russe du divin, trop riche, trop abondante pour se sécher dans la dure formule d'un académisme mystique

à l'allemande. Il rêvait une peinture religieuse conforme au génie de sa race, non pas confite en pastiches d'icones, mais fidèle à la vie, populaire et grande, empruntant son éloquence à une puissante familiarité. Il n'eut guère que le temps de jeter sur la toile les linéaments de cette majestueuse Bible slave. Telle quelle, avec ses frottis d'esquisse et ses indications succinctes, elle est étonnante de nouveauté. Le dessin d'Ivanov



Fedotov. — La demande en mariage (1849). (Petersbourg, Musée Russe.)

dans ses ébauches est tellement libéré, cursif, nerveux, simple, qu'il fait parfois songer au trait de pinceau extrême-oriental. La décision et la largeur du style annoncent ce qu'il y a de mieux venu dans notre génération de 1890. Il y joignait une ardeur psychique, des éclairages singuliers, de grandes gloires fulgurantes jaillissant en ondes rigides du corps des anges et striant l'espace comme pour y faire vibrer une dimension nouvelle. Comme peintre, il avait le besoin et la divination du ton intense, — les ciels éperdument bleus, les feuillages du plus riche vert émeraude, rendu plus aigu par le voisinage des ocres très rouges. Il avait l'inquiétude du plein-air, reflétait les ombres et faisait jouer la lumière sur les corps. Dans le naufrage de cette grande vie, trop tôt rompue, il y avait de quoi enrichir

toute une école. Ce n'est que bien plus tard que l'on put en mesurer l'ampleur.

D'autres maîtres, avec modestie, avec charme, sur le plan de la vie quotidienne, étaient les interprètes attentifs et attendris des réalités russes. Il y a des hésitants, comme le comte Théodore Tolstoï, plus intéressant comme intimiste (assez froid encore) que comme imitateur de Flaxman,



Venetsianov. — La bonne aventure (1842). (Pétersbourg, Musée Russe.)

de charmants paysagistes, comme Alexeiev et surtout Vorobiov, dont telle *Vue du Kremlin*, sèche et lumineuse, a quelque chose d'enfantin dans sa justesse, enfin un brillant conteur des plaisirs de la rue et de l'hiver, des courses en traîneau, des fantaisies équestres à la Carle Vernet, mais d'un accent plus fort et plus vrai, Orlovski. Et puis, une âme de choix, un peintre fidèle et sensible : Venetsianov (1787-1847) est du petit nombre de ces poètes du son juste qui n'interposent entre eux et leur modèle que la transparence d'une sensibilité cristalline. Combien Wilkie se donne de mal pour voir faux! La paix des résidences seigneuriales, leur confort mi-bourgeois, mi-paysan, la finesse d'un printemps lumineux filtré par des rideaux de mousseline, les beaux types tranquilles des serves dans leurs

atours, le calme du travail dans la *Grange* de bois, la puissante monotonie des jours, voilà Venetsianov, ce qu'il nous dit dans une langue d'un



Venetsianov. — La matinée de la propriétaire (1824). (Pétersbourg. Musée Russe.)

ton uni, égal et tranquille. Car il est peintre, et de la bonne tradition, qui remonte aux leçons françaises du XVIIIe siècle. Chez ce contemporain d'Isabey le père, il y a une qualité de charme qui fait parfois penser, non à l'admirable savoir, mais au sentiment harmonieux des Le Nain. Ses

leçons formèrent le beau portraitiste intimiste Zarianko. Fedotov, lui (1814-1852), aime à nous raconter des histoires, à nous amuser, à nous émouvoir. Il touche en peintre sensible des *sujets* parfois un peu lourds. Il s'est plû à représenter la jeune et charmante veuve, avec sa fine petite tête bien coiffée, son ample vêtement de deuil, tenant une lettre à la main, dans une pose pleine de mélancolie et de regret, devant le portrait de son mari, un capitaine de hussards, entouré d'un beau cadre Louis-Philippe. Tel est le ton. On le reconnaît. C'est celui du plus pur sentimentalisme romantique. Nous avons vu quelque chose de semblable à Londres, à Paris et à Vienne. Mais il y a une plus rare et plus sincère suggestion de l'époque, dans le portrait de famille où Fedotov, avec son père et sa mère. s'est peint en uniforme, coiffé d'un bicorne immense et sauvage, devant une façade de caserne, par un morne dimanche du temps de Nicolas Ier... De toutes ses « nouvelles », c'est sa vie qui est encore la plus belle et la plus attendrissante. N'est-ce pas un héros de Tourguénev que cet officier pauvre, mort fou, après de tardifs succès, et qui n'était devenu peintre que sur le tard, après la trentaine? Il semble qu'on entend ce récit des lèvres du petit Hamlet de district, dans une insomnie mélancolique.

Sur ce fond d'observation et de sentiment, la génération suivante fait courir sa passion militante et son mysticisme. Ce qui survit de la fièvre romantique chez les grands naturalistes d'Occident est décuplé en Russie par la ferveur du sentiment évangélique et social chez les Perov, les Gay, les Verestchaguine. Elle travaille la puissance brute de Répine. Elle anime, comme un souffle révolutionnaire, le grand mouvement de confiance et d'espoir des années soixante en Russie.

CONCLUSION

Le mouvement qui réagit contre le retour à l'antique n'est pas, à beaucoup près, aussi simple, aussi compact que ce dernier. Il prend des formes très diverses, et, tandis que les antiquisants ont une doctrine stable, des modèles peu nombreux et bien définis, leurs adversaires sont submergés par l'abondance des idées, par la multiplicité de leurs découvertes dans le passé. Il arrive que ces courants se croisent et s'enrichissent l'un l'autre, engendrent, mais rarement, des génies conciliateurs, comme Chassériau, ou plutôt des génies *doubles*, mais en fait deux principes esthétiques tendent à se fixer et à se contrarier. Dans l'histoire des lettres et de la vie morale, les ondulations sont beaucoup plus souples, les interférences et les échanges plus fréquents. Dans l'histoire de la peinture, les divergences d'idées s'accroissent et se fortifient de divergences techniques d'un intérêt primordial. Il ne peut y avoir entente partout où il y a désaccord de technicité. C'est qu'en peinture le langage n'a pas seulement la pure valeur d'un signe, sa puissante objectivité concrétise tout avec une force despotique. Dans le camp des adversaires de David, il y a en réalité deux arts aussi opposés l'un à l'autre que chacun d'eux l'est ou croit l'être au style antiquisant.

Tous les deux ont eu leurs sources communes, le moyen âge, l'Orient, les antiques archives des peuples ; ils ont tous deux beaucoup lu, et tous deux ont eu le même besoin de surhumanité. Mais les forces morales qu'ils substituent au paganisme héroïque et à la psychologie révolutionnaire ne sont ni de la même tonalité ni du même ordre. L'un se cherche dans le silence et dans la paix, et l'autre dans les convulsions de l'inquiétude. L'un tend à l'isolement, aspire à la sérénité, fait entendre les plus hautes mélodies linéaires. L'autre se jette dans la mêlée, s'y épanche, s'y déchaîne, il y respire avec exaltation toutes les puissances de la vie.

De ces deux arts, le premier a été le plus étroitement associé à la

renaissance catholique. Le souci de la belle ligne et de l'expression par le « style » lui est antérieur, puisqu'on le voit partagé par les admirateurs des peintres de vases. Il en chercha l'ondulation, alliée à une signification nouvelle, chez les primitifs, retrouvés par les érudits de l'art par delà le style jésuite et l'académisme. Ils répondaient à ses besoins spirituels : pureté toute du cœur, opposée aux sèches ardeurs de l'intelligence, grave allégresse de la foi, et, pour que le monde ne vienne pas s'interposer entre Dieu et l'artiste, exacte discipline de la vie. Cette fièvre qui travaillait quelques âmes d'élite et que formulait Nodier, dès 1806, dans les *Tablettes d'un Suicide*, en réclamant des cloîtres, certains l'apaisent dans le siècle même, aidés par la ferveur de leur conversion, d'autres, leurs continuateurs, iront tout droit à la règle monastique et fonderont leur école à l'intérieur d'un ordre, — Beuron. L'indifférence à la matière et à ses joies domine cette morale et cette esthétique. Le milieu favori des artistes qui en sont imbus, c'est Rome, la Rome des méditations chrétiennes, du majestueux passé de l'Église. Le dessin est pour eux l'expression suprême et suffisante de la spiritualité; la couleur n'est pas un agrément ou une richesse, mais un système, une symbolique soumise à des lois. Ce mouvement aboutit à la restauration de la peinture religieuse et à la renaissance de la fresque. D'essence, il est européen et anti-national, quoique coloré par le génie des écoles et par les talents. On le trouve en Allemagne à l'état pur, avec les Nazaréens; en France, il gravite autour d'Ingres, qui le contre-balance par sa magnifique énergie naturaliste et païenne. Tandis qu'Overbeck se détourne du modèle vivant avec une pudeur systématique, Ingres en fait son étude constante et son culte, il le respecte, il adore en lui la beauté, il impose à ses élèves de le copier, s'ils le peuvent, avec naïveté. C'est ce trait, plus encore que le « pérugginisme » allégué par Kératry, qui rattache ce grand maître au mouvement, mais sa naïveté devant la nature est bien éloignée de la naïveté transcendante des idéalistes. Idéalisme, ce seul mot le mettait en fureur. Mais, d'un côté comme de l'autre, une pareille esthétique était condamnée à une récidive du classicisme, par opposition aux « excès » des coloristes, et à la négation du préraphaélisme initial : en Allemagne, l'école de Munich se gorge de ce qu'il y a de plus funeste dans l'imitation artificielle de Michel-Ange ; chez les Français, Ingres, directeur à Rome, étonne les pensionnaires par sa farouche religion de Raphaël. Le petit groupe lyonnais continue à l'écart le mysticisme nazaréen, mais c'est l'art grec qu'il veut baptiser.

L'ivresse romantique, comme force de liberté et de curiosité, oppose à la fois au paganisme davidien et à la renaissance catholique une idée riche et tumultueuse de la nature, théâtre des passions de l'homme, une sorte de ferveur d'indiscipline qui accepte et qui fomente les écarts de l'imagination. Elle a le goût de la vie, dans ses déploiements les plus fougueux, et, même dans les choses inanimées, elle en devine, elle en exagère les tressaillements. Le style la glaçait en la haussant à un faux sublime : le pittoresque en saisit toutes les fièvres, tous les caprices. Cet art est fécond en échanges internationaux ; il est, lui aussi, de caractère européen, mais non pas cosmopolite. Il s'intéresse surtout à l'histoire, aux institutions, aux formes de la vie morale des peuples du nord et, chez les peuples du sud, aux apports des civilisations septentrionales. Il accompagne le réveil des nationalités et il lui arrive même d'être mis en lumière par des révolutions de tendances libérales et nationales.

Il n'oppose pas le dessin et la couleur (comme l'ont fait certains de ses historiens), mais le dessin lui est couleur, c'est-à-dire expression dramatique et pittoresque de la vie, et la couleur elle-même est, non seulement la dépositaire des plus éloquents prestiges, la reine des suggestions les plus rares, mais un ordre de beauté qui se suffit. La matière picturale n'est pas inertie, mais poésie, — et c'est là sans doute la vérité capitale du romantisme, celle qui le rattache à l'ordre des grandeurs éternelles de l'art. Par réaction contre les disciplines il aboutit à l'expression indépendante, effusive, des « tempéraments », sans échapper néanmoins au danger de la manière ; et, par réaction contre l'idéologie, contre toutes les formules intellectualisées de l'idéalisme, à la doctrine de l'art pour l'art. Il fait naître quelques-uns des génies les plus beaux et les plus complets de l'histoire de la peinture et prépare les découvertes de l'art moderne.

De ces deux tendances, l'Angleterre ne connaît la première qu'au lendemain de 1848 ; la seconde, elle la subordonne à la puissante continuité de son génie national, et, sur beaucoup de points, elle en a devancé les nouveautés essentielles. Sa tradition n'a été que faiblement ébranlée par le retour à l'antique. Elle continue son pèlerinage italien, mais elle se détourne des cabinets d'antiques et des ruines pour apprendre le moyen âge dans la Divine Comédie. Surtout elle est fière de son passé, qu'elle n'a jamais complètement oublié. Elle a Shakespeare, et l'orgueil de Shakespeare. Elle revient à lui, elle revient à ses manoirs, à ses parcs, à ses paysages, à ses mers. Ses puissances imaginatives, sa flamme milto-

nienne se raniment et projettent une lueur étrange sur les plus étonnantes perspectives. Sa peinture toute fraîche, toute récente, fait briller une magnifique jeunesse, une vitalité capiteuse dans ses portraits et dans ses paysages. Mais elle confère un plus fragile maniérisme, un ton de vignette à l'expression de son humour et de sa sensibilité, intacts chez les satiriques.

La France, elle, n'a pas seulement la plus grande richesse de talents, mais les personnalités hautes et décisives, après David et Prud'hon, Ingres et Delacroix. Elle a le don, — don éternel, — de tirer les choses au clair, de voir l'essentiel et le général, de produire des maîtres qui sont, non des chefs d'école, conformes à un programme, mais d'héroïques créateurs. Après la Révolution, elle a eu sa grande rêverie catholique, sa poussée préraphaélite, elle a donné sa noble école de peintres religieux. Mais, entre Ingres et Delacroix, le débat s'élargit et prend une dramatique ampleur. Ce ne sont plus deux formes du romantisme qui s'opposent, ni même romantisme et classicisme, mais la tradition objective, concrète, plastique des Méditerranéens, rajeunie par la vigueur du naturalisme, et la poésie effusive des grands coloristes, rendue plus riche et plus profonde par les ardeurs de la sensibilité moderne.

L'Allemagne porte à l'absolu le renouveau chrétien, mais elle n'en fait sortir qu'un art d'imitation. Elle enfante des sentiments, des idées et des copies. Mais contre les Nazaréens catholiques et romains se dresse une réaction germaniqne et protestante, un romantisme patriotique, sentimental, rêveur, derrière lequel travaillent en silence quelques observateurs patients. Dans les Pays-Bas, le romantisme est force nationale et réveil des traditions glorieuses de l'école. Mais là comme ailleurs, en Allemagne même, en Espagne, jusque dans le nord, il tend à se stabiliser, il adopte une formule moyenne, celle de la Galerie des Batailles, celle de Delaroche et de Robert Fleury, élargie plus tard par l'influence de Couture. L'essai d'art européen tenté par l'école de David devait son succès à la fièvre du sublime et son échec à son irréalisme historique, à sa coupante rigueur doctrinale. Le romantisme assagi se présenta sans doctrine, mais comme une solution moyenne. Il constituait une bonne langue internationale dépourvue d'accent, commode pour les besoins officiels de l'historiographie, capable même de se prêter aux premières inquiétudes, au premier réveil des écoles nationales, comme ce fut le cas en Belgique. Le spectacle des morts célèbres et des grandes victoires lui assura constamment l'intérêt du public et les faveurs du pouvoir.

Le sentiment de la nature est au cœur du romantisme. Il ne l'a pas

découverte, mais glorifiée avec exaltation et, si l'on peut dire, vécue avec intimité. De là deux attitudes. Tantôt elle est le miroir de son humanisme violent ; son génie expressif lui donne une physionomie comme à un visage ; sa poétique de la lumière exaspère l'effet ; il la transfigure. Tantôt elle cesse d'être drame pour devenir solitude, exemple et refuge. Il y fit courir tour à tour son caprice, qui est de vogue et de manière, et son émotion, qui est admirable et profonde. Les effets de diorama, les grands spectacles, les machinations pittoresques, souvent d'une charmante saveur, sont l'aspect le plus séduisant et le plus fragile du paysage romantique. Ses grands poètes, en France et en Angleterre, sont des solitaires et des rustiques. Des landes de Hampstead, de Fontainebleau, sort une définition émue de la nature qui s'imposa pendant près de cinquante ans à la sensibilité européenne. Cependant le paysage classique survivait à la décrépitude de l'ancienne école. Deux hommes de génie le vivifiaient, le transformaient dans des sens bien différents, chacun d'eux pour y concilier l'extrême des contraires. Turner part de Claude pour aboutir à l'Apocalypse. Corot nous conduit de l'italianisme historique aux notes les plus pénétrantes et les plus stables de l'art moderne.

Enfin nous avons pu voir se continuer et se développer partout, dans l'ombre du romantisme, un art intime, tout odorant de poésie domestique. Tantôt il se rattache à la peinture ancienne, il rejoint la Hollande par delà le XVIIIe siècle, qui ne l'oublions pas, l'a chèrement aimée .Tantôt il est, dans le mode mineur, un reflet apaisé des tendances nouvelles. Il semble du reste qu'il ait vécu de sa vie propre et que, dans les deux premières générations du siècle, il n'ait connu que par des échos les grandes agitations de l'art : familier en France avec Drolling et Cochereau, touché d'ombres et de méditations monastiques avec Granet, pittoresque avec Decamps, anecdotique et littéraire chez les Anglais, élégant et romanesque à Vienne et à Pétersbourg, tour à tour fortement objectif et rêveusement sentimental en Allemagne, il oscille de la peinture d'intérieur, probe et paisible, à la peinture de genre, volontiers maniériste et volontiers didactique.

Dans la seconde moitié du XIXe siècle, cet art semble faire table rase du romantisme et se substituer à lui : en réalité, il commence par en absorber les forces vives, qui le renouvellent. Le romantisme ne meurt pas : il est naturel et nécessaire à l'homme de ce siècle, même dans ses tentatives de restauration classique; et, jusque dans l'interprétation directe et « réaliste » de la vie, il satisfait ce besoin de grandeur et cette passion

de liberté qui obsèdent l'Occident. Longtemps encore il se continue par ses formes moyennes et populaires, par son bréviaire d'histoire internationale et, sur un plan plus élevé, par les pasticheurs et par les virtuoses, ses dernières fusées... Mais l'énergie de sa vitalité passe au réalisme, qu'il féconde et qu'il agrandit, qu'il nourrit de son culte pour les maîtres et de ses ressources techniques. Il hausse l'art de la vie ordinaire, jadis atone et tranquille, à la violence du sentiment, à des proportions épiques. Il a contribué à faire Quarante-Huit, et Quarante-Huit l'a détruit, mais ses ruines mêmes sont mêlées aux fondations de l'ordre nouveau.



Delacroix. — L'Éducation d'Achille. (Musée du Louvre.)

TABLE CHRONOLOGIQUE

DE L'HISTOIRE DE LA PEINTURE

(DE 1801 A 1847)

TABLE CHRONOLOGIQUE I

DE 1

	FRANCE	ANGLETERRE	ITALIE	ESPAGNE
1801	Gros : *Combat de Nazareth, Arcole.* Girodet : *Les ombres des guerriers français dans le palais d'Odin.* Prud'hon : *La Paix* ou *Le Triomphe de Bonaparte.*			
1802	Guérin : *Phèdre et Hippolyte.*	Turner : *Le château de Kilchurn.*		
1803	Constitution de la quatrième classe de l'Institut. Boilly : *Arrivée de la diligence.*	Turner : *Les vendanges de Mâcon, La jetée de Calais.*		Goya : *Le comte et comtesse de Fern Nuñez.*
1804	Gros : *Les pestiférés de Jaffa.*	Mort de Morland.		
1805	Mort de Greuze. David : *Pie VII.* Prud'hon : *Joséphine à la Malmaison.* Ingres : les *Rivière.*	Constable : *On Barnes Common.* Fondation de la Société des artistes de Norwich et de la Société des aquarellistes.		
1806	Mort de Fragonard. Gros : *Aboukir* Ingres : *Mme Aymon* (*La belle Zélie*). Ingres en Italie.	Turner : *Le jardin des Hespérides.* Wilkie : *Les politiques de village.* Mort de J. Barry.		Goya : *Doña Chollet Caballero.* Seconde é tion des *Caprices.*
1807	Ingres : *Mme Devauçay, Granet.*	Mort de John Opie. Turner : *Le soleil se levant dans la brume.* Il commence la publication du *Liber studiorum.*		
1808	Mort d'Hubert Robert. David : *Le Sacre* (commencé en 1805). Gros : *Eylau.* Girodet : *Atala.* Prud'hon : *Psyché, La Justice et la Vengeance divine.* Ingres : *Œdipe.*	Constable : *Vue à Epsom.*	Appiani : décoration du palais royal de Milan (salle du Trône). Camuccini : *Thorwaldsen.*	Goya : *Palafox.*
1809		Constable : *Vallée de Dedham, Bergholt.* Mulready ; *Le retour du cabaret.* Wilkie : *Le jour du loyer.* Haydon : *Dentàtus tué par ses soldats.*		
1810	David : *Distribution des Aigles.*		Appiani : suite des peintures décoratives de Milan (Rotonda). Camuccini : *Charlemagne appelle les savants d'Italie, Horatius Coclès.*	Goya : *Allégorie de ville de Madrid.* — commence les *Désastr de la Guerre.*
1811	Ingres : *Thétis.*	Constable : *L'Eglise de Bergholt, Le ruisseau du moulin à Flatford.* Turner : *Apollon et Python.*	Appiani : *Apollon et les Muses.*	
1812	David : *M. et Mme Mongez.* Gros : *Fournier-Sarlovèze.* Géricault : *Officier de chasseurs à cheval.* Riésener : *Ravrio.*	Constable : *Le double arc-en-ciel.*	Hayez : *Laocoon.*	
1813	Guérin : *Enée et Didon.*	J. Martyn : *Adam et Eve.*	Camuccini : *Entrée d'Astorre Baglioni à Pérouse.* Benvenuti : *Elisa Baciocchi au milieu de sa cour.*	Goya : *Dos de Mayo* (*charge des mameluk La fusillade*), Wellington.

L'HISTOIRE DE LA PEINTURE

A 1847

BELGIQUE HOLLANDE	ALLEMAGNE AUTRICHE	SUISSE	SCANDINAVIE	RUSSIE
	Mort de Chodowiecki.			
			Mort de Jens Juel.	
		Saint-Ours : *Le Concordat.*		
	Runge : *L'artiste, sa femme et son père.* Runge : *Les enfants Hulsenbeck.*	Töpffer : *En manœuvres.*		
	Runge : *Les parents de l'artiste.*			
	Kobell : *Siège de Kosel.*			
	Cornelius commence son *Faust.* Friedrich : *Calvaire en montagne.*			
	Schick : *Les demoiselles de Humboldt.*	Mort de Saint-Ours.		
	Friedrich : *Paysage des Riesengebirge.* Kobell : *Courses à Munich.* Mort de Runge :	Massot : *Mlle de Beaumont-Lullin.* Töpffer : *Rétablissement du Culte.*	Eckersberg à Paris.	
Mort de Verhaegen.	Friedrich : *Parc avec vue sur la pleine campagne.* Kersting : *Intérieur avec portrait de l'artiste.* Cornelius publie les illustrations des *Niebelungen.* Overbeck quitte Vienne.		Eckersberg : *Portrait de l'artiste par lui-même.*	
	Kersting : *La brodeuse.*	Töpffer : *La sortie du Temple.*	Eckersberg : *Agar et Ismaël, Le bois de Boulogne à Paris.* Mort de Cogell à Lyon.	
		Töpffer : *Les Charbonniers.*	Eckersberg : *Emilie. Adieux d'Hector et d'Andromaque.*	

	FRANCE	ANGLETERRE	ITALIE	ESPAGNE
1814	David termine le *Léonidas* commencé en 1800. Prud'hon : *Zéphyre*. Géricault : *Cuirassier blessé*. Ingres : *Mme de Senonnes*, *La grande Odalisque*. De Marne : *Foire à la porte d'une auberge*. Cochereau : *L'atelier de David*.	Publication de *The Southern Coast*. pl. gravées par Cook d'après Turner. J. Martyn : *Clytie*. Haydon : *Le jugement de Salomon*. Lawrence et Wilkie à Paris.		
1815	David proscrit.	Constable : *Construction de bateaux à Flatford*. Turner : *Les sables de Bligh*, *Didon*.		Goya commence la *Taur machie*.
1816	Géricault en Italie : *La course de chevaux barbes*.	Mort de John Hoppner. Constable : *Champ de blé avec figures*. J. Martyn : *Josué*.		Goya : *Le duc d'Ossun*
1817	Guérin : *Clytemnestre*. Pagnest : *M. de Nanteuil-Lanorville*. Gérard : *Entrée d'Henri IV à Paris*.	Stothard : *Pèlerinage de Canterbury*.	Mort d'Appiani.	Goya : *Ste Justine*. *Ste R fine*.
1818		Constable : *Le cottage dans le champ de blé*.	Camuccini : *Portraits du roi et de la reine de Naples*.	
1819	Ingres : *Angélique*. Géricault : *La Méduse*. Géricault en Angleterre. Mlle Mayer : *Le rêve de bonheur*.	Constable : *Paysage sur la Stour*. J. Martyn : *Ruine de Babylone*.		Goya : *Le Christ à Get semani*.
1820	H. Vernet : *La barrière de Clichy*.	Mort de B. West. Turner : *Rome vue du Vatican*. Constable : *Le moulin de Dedham*, *Le moulin de Stratford*, *Malvern Hall*.		Goya : *Portrait de Go malade*, *Saint Jose de Calasanz*.
1821	Géricault : *Le Derby d'Epsom*.	Mort d'Old Crome. Constable : *La charrette à foin*. J. Martyn : *Le festin de Balthazar*. Leslie : *Fête de Mai sous Elisabeth*. Hurlstone : *Le Malade Imaginaire*.		
1822	Prud'hon : *Mme Jarre*, *Christ en croix*. Ingres : *Entrée de Charles V à Paris*. Delacroix : *Dante et Virgile*. Sigalon : *La jeune courtisane*.	Constable : *La jetée de Yarmouth*. Blake illustre la *Divine Comédie*.	Mort de Canova.	
1823	Géricault : *Le four à plâtre*. Mort de Prud'hon.	Mort de Raeburn. Constable : *Hampstead, effet d'orage*, *Cathédrale de Salisbury* Turner : *La baie de Baies*. W. Etty : *Pandore couronnée par les saisons*. Newton : *Don Quichotte*.	Havez : *Le comte de Carmagnola*.	
1824	Delacroix : *Les massacres de Scio*. Ingres : *Le vœu de Louis XIII*. Schnetz : *La Bohémienne et Sixte-Quint*. Sigalon : *Locuste*. Mort de Géricault.	Constable : *Les glaneurs*, *L'écluse*. Constable à Paris. Turner : publication des *Rivières de l'Angleterre*, gravées par Cook. Hurlstone : *L'archange S. Michel et Satan*. Newton : *M. de Pourceaugnac*. Landseer : *La patte du chat*.	Camuccini : *Le départ de Régulus*.	Goya part pour la Fran

BELGIQUE HOLLANDE	ALLEMAGNE AUTRICHE	SUISSE	SCANDINAVIE	RUSSIE
			Eckersberg : *Thorwaldsen.*	
David à Bruxelles.	Isabey à Vienne.		Eckersberg : *Le Capitole, La villa Borghèse, Le Colisée, Le passage de la Mer Rouge.*	
		Massot : *Adolphe Massot.*		Kiprenski à Rome. Riesener en Russie.
	Schnorr : *La famille de S. Jean l'Evangéliste et la famille du Christ.* Kersting : *Le couple à la fenêtre.* Friedrich : *La jeune fille à la fenêtre de l'atelier.* Kobell : *Le combat de Kosel.* Décoration de la Casa Bartholdi, à Rome, par les Nazaréens.	Töpffer : *L'Attente.* Agasse : *L. A. Gosse.*	Dahl à Dusseldorf.	
	Friedrich : *Contemplation du clair de lune.* Oldach : *Portrait de l'artiste par lui-même.*			Granet expose à S. Pétersbourg.
	Décoration de la Villa Massimi par les Nazaréens. Cornelius à Dusseldorf.	Massot : *Mme Duval-Töpffer.*		Brullov : *Abraham.*
	Kersting : *Jeune fille au miroir.* Begas le Vieux : *La famille Begas.*	Agasse : *La charrette de fleurs.*		
	Kobell : *Le cavalier.*		Mort de Laureus.	Venetsianov : *La grange.*
Ary Scheffer : *La mort de Géricault.*		L. Robert : *L'improvisateur napolitain.*		Venetsianov : *La matinée de la propriétaire.*

	FRANCE	ANGLETERRE	ITALIE	ESPAGNE
1825	Mort de David. Delacroix à Londres.	Constable : *Le cheval sautant.* Leslie : *Sancho et la Duchesse.*		
1826		Constable : *Le champ de blé.* Turner : *Cologne.*		Goya : *Santiago Galos.* Vicente Lopez : *Goya.*
1827	Delacroix : *Sardanapale.* Ingres : *Apothéose d'Homère.* Delaroche : *La mort d'Elisabeth* E. Devéria : *La naissance d'Henri IV.* L. Boulanger : *Mazeppa.* Corot : *Le pont de Narni.* C. Vernet : *Chasse au daim.* Heim : *Distribution des récompenses.*	Mort de W. Blake. Constable : *La baie de Weymouth.* Turner : publication d'*Angleterre et Pays de Galles.* Leslie : *Jane Grey.* Bonington expose à la R. A. une *Marine.*	Hayez : *Marie Stuart, Pierre l'Ermite prêchant la Croisade.*	Goya : *Don Juan de Muguira.*
1828		Constable : *Après-midi d'été après une averse.* J. Martyn : *La chute de Ninive.* Newton : *Le Vicaire de Wakefield.* Bonington expose à la R. A. *Henri III, Le Grand Canal à Venise,* une *Marine.* Mort de Bonington.	Camuccini : *Judith.*	Mort de Goya.
1829		Constable : *Salisbury.* Leslie : *Roger de Coverley et les Bohémiens.* Maclise : *La Douzième Nuit.*		
1830	Lethière : *La mort de Virginie.* Corot : *Cathédrale de Chartres.* Decamps à Smyrne.	Mort de Lawrence. Newton : *Yorick et la grisette* Landseer : *Musique des Highlands.*	Benvenuti : décoration de la chapelle des Médicis, à Florence.	
1831	Delacroix : *La Liberté sur les barricades, Boissy d'Anglas, Assassinat de l'évêque de Liège.* Decamps : *La patrouille turque.* Delaroche : *Les Enfants d'Edouard.* Poterlet : *Vadius et Trissotin.*	Constable : *Stoke-by-Nayland.* Leslie : *L'oncle Tobie et la veuve Wadmann.* Landseer : *Prolétariat et aristocratie.*		
1832	Gérard : *Pendentifs du Panthéon.* Delacroix au Maroc.	Fondation de l'Institut des peintres aquarellistes. Constable : *Une maison romantiqus à Hampstead, Inauguration du pont de Waterloo.* Turner : *Pèlerinage d'Harold.* Wilkie : *Prédication de John Knox.*		
1833	Mort de Guérin. Delacroix : *Charles-Quint au monastère de S. Juste.* Devéria : *Puget.* Ingres : *Bertin l'aîné.* Orsel : *Le Bien et le Mal.* P. Huet : *Vue générale de Rouen* (p. en 1831). Roqueplan : *Episode de la vie de J.-J. Rousseau.*	Landseer : *Jack en faction.* Maclise : *La veille de la Toussaint en Irlande.*	Hayez : *Alessandro Sala.*	
1834	Ingres : *S. Symphorien.* Delacroix : *Femmes d'Alger.* Decamps : *Bataille des Cimbres.* Cabat : *Vue du jardin Beaujon.* Marilhat : *La place de l'Esbékieh.*	Mort de Stothard. Constable : *Cottage parmi des arbres* Turner : *Le rameau d'or.* Newton : *Abailard.* Landseer : *Bolton-Abbey.*		

BELGIQUE HOLLANDE	ALLEMAGNE AUTRICHE	SUISSE	SCANDINAVIE	RUSSIE
		Mort de Füseli.		
ort d'Ommeganck.	Cornelius à Munich.		Eckersberg : *Portrait du roi Frédéric VI.*	
ort de G. Herreyns. ry Scheffer : *Les femmes souliotes.*	Schwind : *La promenade.*	L. Robert : *La Madone de l'Arc.*	Eckersberg : *Vaisseaux de ligne russes.*	
			Köbke : *Marie-Madeleine Petersen.*	
	Overbeck : *Le miracle des roses.*		Köbke : *Madame Guldberg.*	
appers : *Dévoûment de Van der Werff.* e Biefve : *Masaniello.*	Mort d'Oldach.	L. Robert : *Les moissonneurs des Marais Pontins.* Agasse : *Le lieu de récréation.*	Eckersberg : *Scène de la rue.* Köbke : *Cathédrale d'Aarhus.*	Brullov : *Le dernier jour de Pompeï.* Mort de Chtchédrine.
	Waldmüller : *Vue du Prater.* Schwind : *Rübezahl.*		C. Hansen : *Le chasseur, Allégorie de l'Amour.* Köbke : *La sœur de l'artiste.*	
	Friedrich : *Neubrandenburg.* Amerling : *La fiancée de l'artiste.*		Köbke : *Le paysagiste Södring.*	Kiprenski : *Canova.* Ivanov commence *L'apparition du Christ au peuple.*
ry Scheffer : *Marguerite au rouet.* ry Scheffer : *Marguerite à l'église.*			Köbke : *Madame Köbke-Uldall, Vues de Kastelvoden.*	
llait : *Le duc d'Albe en Flandre.* avez : *Athalie.* y Scheffer : *Le Larmoyeur.*	Cornelius : carton du *Jugement dernier.* Rethel : *Les Suisses avant Sempach.*		Marstrand : *La soirée de musique.* Köbke : *Le peintre Christian Holm.*	

	FRANCE	ANGLETERRE	ITALIE	ESPAGNE
1835	Mort de Gros. Delacroix : *Le prisonnier de Chillon.* Gigoux : *Léonard de Vinci.* Rousseau : *La descente des vaches.* Corot : *Agar dans le désert.* Boissard : *Retraite de Russie.*	Enquête parlementaire sur la R. A. Constable : *La ferme dans la vallée.* Landseer : *Limiers endormis.*	Hayez : *Les sœurs Gabrini.*	
1836	Delacroix : Salon du Roi à la Chambre des Députés. L. Boulanger : *Triomphe de Pétrarque.* Mottez : Porche de Saint-Germain-l'Auxerrois. Isabey : *L'Alchimiste.* Lami et Dupré : *Hondschoote.* Charlet : *Retraite de Russie.*	Constable : *Le cénotaphe.*		J. Elbo : *Le conducte de taureaux.*
1837	Mort de Gérard. Delacroix : *Taillebourg.* Brascassat : *Combat de taureaux.* Winterhalter : *Le Décaméron.*	Mort de Constable. J. Martyn : *Le Déluge.* Landseer : *Le deuil du berger.*		J. Elbo : *Baigneuses.*
1838	Delacroix : *Médée.* Ziégler : Hémicycle de la Madeleine. Rousseau : *L'allée de châtaigniers.* Corot : *Silène.*	Turner : *Phryné.* J. Martyn : *Mort de Moïse.* Leslie : *Les Joyeuses Commères de Windsor, Le couronnement de la reine.*	Hayez : décoration du palais royal de Milan (salle des Cariatides).	Mort de José Aparicio. J. Elbo : *Un majo.* Esquivel : *Don Sanche Brave.*
1839	Delacroix : *Hamlet.* Decamps : *Le supplice des crochets.* Chassériau : *Suzanne.* H. Vernet : *Prise de Constantine.*	Mort de W. Beechey. Turner : *Le Téméraire.* J. Martyn : *Le Dernier Homme*		
1840	Ingres : *Stratonice.* Delacroix : *Trajan.* Chassériau : *Le Christ au Jardin des Oliviers.* Robert Fleury : *Le Colloque de Poissy.* Daubigny : *S. Jérôme.* Corot : *La Fuite en Egypte.* Mottez : *Mme Mottez.*	J. Martyn : *La veille du Déluge.* Départ de Wilkie pour l'Orient.	Camuccini : *Camille.*	Alenza illustre *Gil Blas*
1841	Delacroix : *Entrée des Croisés, Don Juan, La noce juive.* Chassériau : *Lacordaire.* Flers : *Marché de Touques.* Aligny : *Villa italienne.* Delaroche : Hémicycle de l'Ecole des Beaux-Arts.	Mort de Wilkie. J. Martyn : *Le Pandemonium.* Collins : *Les disciples d'Emmaüs.* Leslie : *Le baptême de la princesse royale.*		Esquivel : *La chute Lucifer.*
1842	Decamps : *La sortie de l'ecole turque.* Chassériau : *Esther.* Ingres : *L'Odalisque à l'esclave, Cherubini.* E. Bertin : *La Tentation du Christ.* Corot : *Le verger.* Flandrin : Sanctuaire de Saint-Germain-des-Prés. Mottez : Porche de Saint-Germain-l'Auxerrois.	Landseer : *Loutre et saumon.*		J. Elbo : *La plaza de t ros.*
1843	Delacroix : Bibliothèque de la Chambre des Députés. Ingres commence la décoration de Dampierre. Chassériau : *Les deux sœurs.*	Turner : *Approches de Venise, Le Soleil de Venise allant en mer.*		
1844	Chassériau achève la décoration de Saint-Merry et commence celle de la Cour des Comptes. Couder : *La Fédération.*	Turner : *Pluie, vapeur et vitesse.* Landseer : *La forge.*	Mort de Camuccini et de Benvenuti.	Mort de J. Elbo.

BELGIQUE HOLLANDE	ALLEMAGNE AUTRICHE	SUISSE	SCANDINAVIE	RUSSIE
Gallait : *Job.* Ary Scheffer : *Francesca de Rimini.*	Waldmüller : *Le Prince André Razumowsky.*	Agasse : *Le secret.*	Marstrand : *La vente aux enchères.* Köbke : *Le médailleur Khrohn, La mère de l'artiste, Le château de Frederiksborg.*	
De Biefve : *Ugolin.* Gallait : *Montaigne visite le Tasse en prison.*	Veit : *Le christianisme introduit les arts en Allemagne.* Rethel : *La Justice.*			Mort de Kiprenski.
	L. Richter : *Schreckenstein.*		Eckersberg : *Margarethe Borch.* C. Hansen : *La Morra, Les artistes danois à Rome.*	
	Veit : *La baronne de Bernus.* Cornelius à Paris.		C. Hansen : *Le Temple de Cérès à Pestum, Le golfe de Naples.* Köbke : *L'embarcadère à Dosseringen.*	Bruni : *Le serpent d'airain.*
Ary Scheffer : *Faust et Marguerite.*	Krüger : *La parade devant l'Opéra.* Hübner : *Trois portraits de peintres* (Lessing, Carl Sohn, Hildebrandt).		Eckersberg : *Retour de Thorwaldsen au pays.* C. Hansen : *Scène napolitaine.* Marstrand : *Les trois sœurs.*	
Gallait : *Prise d'Antioche.*	Mort de Friedrich. Overbeck : *Triomphe du christianisme dans les arts.* Rethel : cartons des peintures d'Aix-la-Chapelle.	Gleyre : *Saint Jean à Pathmos.*	Köbke : *Le château de l'Œuf à Naples, La Marina à Capri*	
De Biefve : *Compromis des Nobles.* Gallait : *Abdication de Charles-Quint.*	Führich : *Le voyage de la Vierge.* Cornelius à Berlin.		C. Hansen : *La Villa Albani.* Köbke : *Le forum de Pompéi.* Södermark : *Stendhal.*	
	L. Richter : *Soir en forêt.* Waldmüller : *Portrait d'une dame âgée.*	Karl Girardet : *Assemblée de protestants.*	Lundbye : *Paysage Seelandais.* Retour de Tidemand en Norvège.	Venetsianov : *La bonne aventure.*
De Biefve : *La Paix des Dames.*	Kaulbach décore l'escalier du nouveau musée de Berlin.	Gleyre : *Les Illusions perdues.*	C. Hansen : *Le Forum avec le Temple de la Concorde et l'Arc de Septime Sévère.*	
		Karl Girardet : *Gaucher de Châtillon.*	Marstrand : *Scène tirée de l'*Erasmus Montanus *d'Holberg.*	

	FRANCE	ANGLETERRE	ITALIE	ESPAGNE
1844	Th. Rousseau : *Marais dans les Landes.* Corot : *Le concert.* Granet : *Salle d'asile.* Courbet : *Le hamac, Courbet au chien noir.*			
1845	Delacroix : *Abd-er-Rhamon, Marc-Aurèle.* Decamps : *Samson.* Chassériau : *Le Khalifat, Apollon et Daphné.* Ingres : *Mme d'Haussonville.* H. Vernet : *La Smala h.* Corot : *Homère et les Bergers.* Trutat : *Portrait.* Millet : *Portrait d'un officier de marine.*	Landseer : *La prière du berger.*		Mort d'Alenza.
1846	Delacroix : *Rébecca et le Templier*, Coupole de la Bibliothèque du Luxembourg. Decamps : *L'école turque.* Chenavard : *L'Enfer.* Flandrin commence le chœur de Saint-Germain-des-Prés.	Landseer : *Paix*, *Guerre*, *Cerf aux abois.*		
1847	Delacroix : *Musiciens juifs de Mogador.* Isabey : *Cérémonie dans l'église de Delft.* Couture : *Les Romains de la décadence.* Gérôme : *Le combat de coqs.* Fromentin : *Les gorges de la Chiffa.* Courbet : *L'homme à la pipe.*		Fontanesi : *Paysages décoratifs* (Reggio).	

BELGIQUE HOLLANDE	ALLEMAGNE AUTRICHE	SUISSE	SCANDINAVIE	RUSSIE
De Biefve : *Raphaël peignant la Transfiguration.*		Gleyre : *Le départ des Apôtres.*	Ekman : *Les chasseurs d'élan.* Marstrand : *Scène tirée du* « Barsestuen » *d'Holberg.*	
Ary Scheffer : *Saint Augustin et sainte Monique.*			Fondation de l'Union artistique, à Helsingfors.	
				Mort de Venetsianov.

INDEX DES NOMS D'ARTISTES

A

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

V

W

Z

BIBLIOGRAPHIE

ABRÉVIATIONS

A. = *L'Art.*
At. = *L'Artiste.*
G. B. A. = *Gazette des Beaux-Arts.*
R. A. A. M. = *Revue de l'Art ancien et moderne.*
R. D. M. = *Revue des Deux Mondes.*
R. L. = *Revue du Lyonnais.*
S. = *Studio.*
Z. B. K. = *Zeitschrift für bildende Kunst.*
A. C. = Collection des *Artistes Célèbres.* Paris. Rouam éd.
E. B. A. = *Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts.* Paris, Picard éd.
G. A. = Collection des *Grands Artistes.* Paris, Laurens éd.
M. A. = Collection des *Maîtres de l'Art.* Paris, Plon éd.
A. E. = Collection *Art et Esthétique.* Paris, Alcan éd.
A. N. T. = Collection *L'Art de notre temps.* Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts.
A. U. = Collection *Ars Una.* Paris. Hachette éd.
M. A. M. = Collection des *Maîtres anciens et modernes.* Paris, Nilsson éd.
B. B. = Collection des *Blauen Büchern.* Leipzig, K. R. Langewiesche éd.
K. B. = Collection des *Kunstbrevieren.* Munich, H. Schmidt éd.
K. L. = Collection des *Klassiker der Kunst,* Stuttgart et Berlin, Deutsche Verlag-Anstalt.
K. M. = Collection des *Künstler Monographien.* Bielefeld et Leipzig, Velhagen et Klasing éd.

DICTIONNAIRES ET RÉPERTOIRES

M. Aubert. *Répertoire d'art et d'archéologie.* Paris.

Jellinek. *Internationale Bibliographie der Kunstwissenschaft.* Leipzig.

G. K. Nagler. *Neues allgemeines Künstler-lexicon.* Leipzig, 1904.

Thieme und Becker. *Allgmeines Lexikon der bildenden Künstler.* Leipzig, 1907 et suiv.

Bénézit. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays.* Paris, 1911-1913, 3 v.

Bellier de la Chavignerie et Auvray. *Dictionnaire général des artistes de l'école française.* Paris, 1882-1885, et supplément, 1887.

Ch. Gabet. *Dictionnaire des artistes de l'école française du XIXe siècle.* Paris, 1831.

Dr H. Mireur. *Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'étranger pendant le XVIIIe et le XIXe siècles.* Paris, 1901-1912, 7 v.

M. Bryan. *Dictionary of painters and engravers,* nouv. éd. Londres, 1909.

S. Redgrave. *A Dictionary of the artists of the english school,* nouv. éd. Londres, 1878.

A. Cunningham. *The lives of the most eminent English painters*, nouv. éd. Londres, 1879, 3 v.

Milizia. *Dizionario delle belle arti del disegno*. Bassano, 1822.

Boni (de). *Biografia degli artisti*. Venise, 1840.

Missirini. *Celebritâ italiane nell'architettura e pittura*. Florence, 1847.

A. de Gubernatis. *Dizionario degli artisti italiani viventi*. Florence, 1889.

N. d'Althan. *Gli artisti italiani*. Turin, 1902.

Ossorio y Bernard. *Galeria biografica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, 1883-84.

C. v. Wurzbach. *Biographisches Lexicon Œsterreichs*, 1858.

C. Brun. *Schweizerisches Künstlerlexicon*. Frauenfeld, 1905-1913, 3 v.

Ph. Weibach. *Dansk Konstnerlexicon*... Copenhague, 1878; 2e éd., 1896, 2 v.

PÉRIODIQUES

Hatin. *Bibliographie de la presse périodique*. Paris, 1866.

Radiguer. Tables des études parues sur les artistes de 1848 à 1865 (ms. Paris, Bibliothèque d'art et d'archéologie).

L'Artiste (Tables par Marcel Aubert, ms. Paris, Bibliothèque d'art et d'archéologie); *Revue universelle des Arts* (Tables par G. Brière, H. Stein, M. Tourneux); *Bulletin de l'Alliance des Arts; Journal des Artistes; Journal des Beaux-Arts et de la Littérature; L'Art*; *Gazette des Beaux-Arts* (Tables par Ch. du Bus); *Revue de l'Art ancien et moderne* (Tables par E. Dacier); *Art et Décoration* (Tables par E. Cornu); *L'Art et les Artistes*, etc.

Art Journal, Magazine of Art, Portfolio, Burlington Magazine, Studio, etc.

Zeitschrift für bildende Kunst, Leipzig; *Die Kunst für Alle*, Munich; *Die Kunst unserer Zeit*, Munich; *Der Kunstwart*, Dresde; *Die Gegenwart*, Berlin; *Die freie Bühne*, Berlin; *Die preussischen Iahrbücher*, Berlin, etc.

L'Arte, La Rivista d'Arte, Emporium.

Les revues hollandaises : *Nederlandsche Kunstbode, Elzevier*, etc.

Les revues danoises : *Kunstbladet, Tilskueren*, etc.

Les périodiques russes : *Le Journal des Beaux-Arts* (pour la période romantique), *Le Héraut des Beaux-Arts* (notamment les articles de Garschin et de P. N. Petrov), la revue *Apollon* (pour la période moderne), etc.

OUVRAGES GÉNÉRAUX

I. — *L'ART AU XIXe SIÈCLE*

Th. Gautier. *Les Beaux-Arts en Europe*. Paris, 1855, 2 v.

H. Delaborde. *Rapport sur les Beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1855.*

L. Courajod. *Leçons de l'Ecole du Louvre, III, Les origines de l'école moderne*. Paris, 1903.

J. Meier-Graefe. *Entwicklungs Geschichte der modernen Kunst*. Stuttgart, 1904, 3 v.

L. Bénédite. *L'art au XIXe siècle*. Paris, 1905.

Le Musée d'Art, II, Le XIXe siècle. Paris, 1906.

R. Muther. *Geschichte der Malerei in XIX Iahrhundert*, nouv. éd. Leipzig, 1909.

L. Bénédite. *La peinture au XIXe siècle*. Paris, 1911.

Springer-Osborn. *Handbuch der Kunstgeschichte*, V, 7e éd. Leipzig, 1920.

Lübke-Haack. *Grundrisse der Kunstgeschichte*, V, *Die Kunst des XIX Iahrhunderts*, dern. éd. Essling, 1923.

André Michel. *Histoire de l'art, VIII, XIXe siècle*, I, Paris, 1925.

II. — *L'ÉCOLE FRANÇAISE*

Ch. Blanc. *Histoire des peintres français*. Paris, 1845.

Ch. Blanc. *Histoire des peintres de toutes les écoles*. Ecole française, III. Paris, 1865.

J. Meyer. *Geschichte der modernen französischen Malerei*. Leipzig, 1868.

A. Alexandre. *Histoire populaire de la peinture*. Ecole française. Paris, 1898.

Antonin Proust. *La peinture française à l'Exposition du Centenaire de 1889*. Paris, 1890.

De Vogüé. *Remarques sur l'Exposition du Centenaire*. Paris, 1889.

J. Breton. *Nos peintres du siècle*. Paris, 1899.

A. Michel. *L'Exposition centennaie de la peinture française.* G. B. A., 1900.

Roger Marx. *L'Exposition centennale de l'art français.* Paris, 1900.

R. Muther. *Ein Iahrhundert französischer Malerei,* 1901.

K. Schmidt. *Französische Malerei (1800-1900).* Leipzig, 1903.

H. Marcel. *La peinture française au XIXe siècle.* E. B. A. 1905.

J. Baschet. *La peinture française au XIXe siècle.* Paris, 1909.

A. Fontainas. *Histoire de la peinture française au XIXe siècle.* Paris, 1906, 2e éd., 1922.

L. Dimier. *Histoire de la peinture française au XIXe siècle (1793-1903).* Paris, 1914.

L. Bénédite. *Notre art, nos maîtres.* Paris, 1922-23, 2 v.

Fontainas et Vauxcelles. *L'art français de la Révolution à nos jours.* La Peinture. Paris, 1924.

P. Pétroz. *L'art et la critique en France depuis 1822.* Paris, 1875.

G. Geffroy. *La vie artistique.* Paris, 1892-1903, 8 v.

J.-E. Blanche. *De David à Degas.* Paris, 1919.

M. Tourneux. *Salons et Expositions d'art à Paris,* essai bibliographique. Bibliographe moderne, 1910-1911.

C. Saunier. *Anthologie d'Art français. La Peinture, XIXe siècle,* Paris, 1911, 2 v.

III. — *L'ÉCOLE FRANÇAISE GROUPES PROVINCIAUX*

J. Janin. *Sur les expositions de province.* At, 1840.

Ph. de Chennevière. *Essai sur l'organisation des arts en province.* Paris, 1852.

J. Garnier. *Notice sur l'Ecole des Beaux-Arts de Dijon.* Dijon, 1881.

Henri Danton. *Biographie rémoise.* Reims, 1855.

Jacquot. *Essai de répertoire des artistes lorrains.* Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements, 1909.

L. de la Roque. *Biographie montpelliéraine.* Montpellier, 1877.

E. Maignien. *Les artistes grenoblois.* Grenoble, 1887.

M. Audin et E. Vial. *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de la France, Lyonnais.* Paris, 1918-1919, 2 v.

E. Vial. *Catalogue de l'Exposition rétrospective de Lyon.* Lyon, 1904.

E. Vial. *Dessins de trente artistes lyonnais du XIXe siècle.* Lyon, 1905.

A. Germain. *Les artistes lyonnais, des origines jusqu'à nos jours.* Lyon, 1911.

IV. — *L'ÉCOLE ANGLAISE*

J. Dalloway. *Les Beaux-Arts en Angleterre.* Paris, 1807.

W. Carey. *Progress of the Fine Arts in England and Ireland during the reigns of George II, III, IV.* Londres, 1826.

W. B. Taylor. *The origin, progress and present condition of the Fine Arts in Great Britain and Ireland.* Londres, 1841, 2 v.

J. Ruskin. *Modern painters.* Londres, 1851-1860, 5 v.

P. Mérimée. *Les Beaux-Arts en Angleterre.* R. D. M., 1857.

C. de Pesquidoux. *L'école anglaise.* Paris, 1858.

W. Thornbury. *British Art from Hogarth to Turner.* Londres, 1861, 2 v.

R. and S. Redgrave. *A century of painters of the English School.* Londres, 1866, 2e éd., 1890, 2 v.

English Painters of the Georgian era : Hogarth to Turner. Biographical notices of the artists. Londres, 1876.

English painters of the Victorian era : Mulready to Landseer. Londres, 1877.

Clément and Hutton. *Art of the nineteenth century.* Londres, 1879.

Frederik Wedmore. *Studies on the English Art,* II. Londres, 1880.

E. Chesneau. *La peinture anglaise.* E. B. A., 1882.

J. Faber. *La peinture anglaise.* Paris, 1883.

Feuillet de Conches. *Histoire de l'école anglaise de peinture jusqu'à Sir Thomas Lawrence et ses émules.* Paris, 1883.

J. E. Hodgson. *Fifty years of British Art.* Londres, 1887.

W. Armstrong. *The nineteenth century school in Art.* Nineteenth Century, avril 1887.

W. Tirebuck. *Great minds in Art* (Wilson, Wilkie, Landseer). Londres, 1888.

W. E. Henley. *A century of artists.* Glasgow, 1889.

D. C. Mac Coll and Sir D. T. G. Carmi

CHAEL. *Nineteenth century Art.* Londres, 1902.

A. DAYOT. *La peinture anglaise de ses origines à nos jours,* Paris, 1908.

Sir W. ARMSTRONG. *Grande Bretagne et Irlande.* A. U. Paris, 1910.

H. TAINE. *Notes sur l'Angleterre.* Paris, 1872.

H. BOUCHOT. *La femme anglaise.* Paris, 1903.

V. — *L'ÉCOLE ALLEMANDE L'ÉCOLE AUTRICHIENNE*

A. HAGEN. *Die deutsche Kunst in unserm Iahrhundert.* Berlin, 1857.

A. SPRINGER. *Die bildende Kunst des XIX Iahrhunderts.* Leipzig, 1858.

J. GÉRARD. *Considérations sur l'art allemand, ses principes, ses tendances.* Bruxelles, 1859.

E. FÖRSTER. *Geschichte der neueren deutschen Kunst.* Leipzig, 1863.

H. RIEGEL. *Geschichte der Wiederauflebens der deutschen Kunst seit Carstens.* Hanovre, 1876.

F. PECHT. *Deutsche Künstler des XIX Iahrhunderts, Studien und Erinnerungen.* Nordlingen, 1877-1881.

F. REBER. *Geschichte der neueren deutschen Kunst, mit Excursus über die parallele Kunstentwicklung der übrigen Länder,* 3e éd., Leipzig, 1884.

DOHME. *Kunst und Künstler des XIX Iahrhunderts.* Leipzig, 1886.

DOHME, BODE, JANITSCHEK, LÜTZOW, FALKE. *Geschichte der deutschen Kunst.* Berlin, 1887-90, 3 v.

H. BECKER. *Deutsche Maler von Carstens bis auf die neuere Zeit.* Leipzig, 1888.

F. PECHT. *Geschichte der Münchener Kunst.* Munich, 1889.

JANITSCHEK. *Geschichte der deutschen Malerei.* Berlin, 1890.

GÜRLITT. *Die deutsche Kunst des XIX Iahrhunderts.* Berlin, 1899; 2e éd., 1924.

Marquis DE LA MAZELIÈRE. *La peinture allemande au XIXe siècle.* Paris, 1900.

H. v. TSCHUDI. *Die deutsche Iahrhundert-Ausstellung.* Munich, 1906.

L. RÉAU. *L'exposition centennale de l'art allemand.* G. B. A., 1906.

L. JUSTI. *Deutsche Malkunst im XIX Iahrhundert.* Berlin, 1921.

HEVESI. *Œsterreichische Kunst im XIX Iahrhundert.* Leipzig, 1902.

VI. — *ÉCOLE BELGE ÉCOLE HOLLANDAISE*

A. MICHIELS. *Histoire de la peinture flamande depuis ses débuts jusqu'en 1864,* IX et X. Paris, 1865-1876.

A. J. WAUTERS. *La peinture flamande.* E. B. A.

J. DU JARDIN. *L'Art flamand,* III à VI. Bruxelles, 1897 et suiv.

CAMILLE LEMONNIER. *Histoire de la peinture en Belgique, III, Cinquante ans de liberté.* Bruxelles, 1881.

Patria Belgica, III. Les expositions de tableaux depuis 1830. Bruxelles, 1875.

GUSTAVE VANZYPE. *L'art belge du XIXe siècle à l'exposition jubilaire du Cercle artistique et littéraire à Bruxelles,* 1922.

MAX ROOSES et G. ECKHOUD. *Les peintres néerlandais du XIXe siècle.* Paris, 3 v.

A. FONTAINE. *L'Art Belge.* A. E. 1925.

Catalogue de l'Exposition d'art belge ancien et moderne au Jeu-de-Paume. Paris, 1923.

Catalogue de l'Exposition d'art hollandais ancien et moderne au Jeu-de-Paume. Paris, 1922.

VII. — *ÉCOLE ESPAGNOLE*

J. CANEDA. *Memorias p. la historia de la Real Academia de San Fernando.* Madrid, 1867.

M. DIEULAFOY. *Espagne et Portugal.* A. U. 1913.

P. LAFOND. *La peinture espagnole.* E. B. A.

F. J. SANCHEZ-CANTON. *Los pintores de Camara de los reyes de Espana.* Madrid, 1916.

J. A. ALLENDE-SALAZAR et F. J. SANCHEZ-CANTON. *Retratos del Museo del Prado.* Madrid, 1919.

A. DE BERUETE. *Spanish Painting,* 1921.

VIII. — *ÉCOLE ITALIENNE*

SEBASTIANI. *Lettres sur l'Exposition universelle des Beaux-Arts de Paris. Ecole Italienne.* Bruxelles, 1856.

ISOLA. *Le lettere e le arti belle in Italia a di nostri.* Genève, 1864.

D. C. *Della scultura e della pittura italiana dal principio del secolo fino ad oggi.* Nuova Antologia, 1866.

RANZI. *Les Beaux-Arts italiens à l'Exposition universelle de 1867.* Paris, 1867.

Principessa della Rocca. *Artisti italiani viventi*. Naples, 1878.
J. Jackson Jarves. *Modern Italian painters and painting*. Art Journal, 1880.
C. Boito. *Pittura e scultura*. Milan, 1883.
Magni. *Storia dell'arte italiana*, III. Rome, 1902.
Rollyns-Willard. *History of modern Italian Art*. Londres, 1898; 2e éd., 1902.
L. Callari. *Storia dell'arte contemporanea in Italia*. Rome, 1909.
H. Ojetti. *Ritratti d'artisti italiani*, 1911.
Colasanti. *La galleria nazionale d'arte moderna in Roma*. Milan et Rome, 1925.

LES ACADÉMIES ET LES GROUPES RÉGIONAUX

Arnaud. *L'Académie de Saint-Luc à Rome*. Rome, 1886.
Busiri-Vici. *Sessanta cinque anni delle scuole di belle arti* (A. de S. Luc). Rome, 1895.
Saltini. *Le arti belle in Toscana da mezzo il secolo XVIII ai di nostri*. Florence, 1862.
Pallastrini. *Notizie storiche intorno alla R. Accademia... in Firenze*. Florence, 1873.
Anna Franchi. *Arte e artisti toscani*. Florence, 1902.
Pittura lombarda nel secolo XIX. Catal. de l'exp. rétrosp. de Milan, 1900.
Mongeri. *L'arte in Milano*. Milan, 1906.
P. Molmenti. *La peinture vénitienne*. Florence, 1904.

IX. — *ÉCOLE SUISSE*

A. Baud-Bovy. *Le mouvement d'art en Suisse. Peintres genevois du XVIIIe et du commencement du XIXe siècle*. G. B. A., 1902.
A. Baud-Bovy. *Peintres genevois* (*1702-1817*). Genève, 1903.
A. Baud-Bovy. *Peintres genevois* (*1766-1849*). Genève, 1906.
Catalogue de l'Exposition d'art suisse ancien et moderne au musée du Jeu-de-Paume. Paris, 1924.

X. — *ÉCOLES SCANDINAVES*

Ch. A. Been et Emil Hannover. *Danmarks Maler Kunst*. Copenhague, 1902, 2 v.
K. Madsen. *Kunstens Historie i Danmark*. Copenhague, 1901-1907.
Lund. *Danske malede Porträter*. Copenhague, 1895-1910.
E. Hannover. *Dänische Kunst des XIX Iahrhunderts*. Leipzig, 1907.
E. Hannover. *Fortegnelse over den Hirschprungske Samling of Danske Kunstneres arbejder*. Copenhague, 1911.
Dänische Maler. B. B., 1911.
Smaa Kunstböger, reprod. d'après Eckersberg, Köbke, Marstrand, Hansen, etc. Copenhague, 1913 et suiv.
Marianne d'Ehrenström. *Notices sur la Littérature et les Beaux-Arts en Suède*. Stockholm, 1826.
Looström. *Den Svenska Konstakademien* (*1735-1835*). Stockholm, 1887.
G. Nordensvan. *Svensk Konst och Svenska Konstnärer i XIX Arhundradet*. Stockholm, 1892; trad. all. Leipzig, 1901.
Roosval. *Svenskt Konstgalleri*. Stockholm 1912.
Romdahl et Roosval. *Svensk Konsthistoria*. Stockholm, 1913.
Sma Konstböcker, Svenska Malare, reprod. d'œuvres des peintres suédois. Lund, s. d.
Aubert. *Die norwegische Malerei im XIX Iahrhundert*, trad. de W. Schmid. Leipzig, 1910
G. Vidalenc. *L'art et les artistes norvégiens*. A. E.
J. Thiis. *La peinture norvégienne au XIXe siècle*. Actes du Congrès d'histoire de l'art de 1921, III.

XI. — *ÉCOLE RUSSE*

Novitsky. *Histoire de l'Art russe*. Moscou, 1903, 2 v.
Grabar. *Histoire de l'Art russe*. Moscou, 1909 et suiv.
L. Réau. *L'Art russe*, II. Paris, 1922.
Benois. *Histoire de la peinture russe au XIXe siècle, supplément à l'histoire de la peinture au XIXe siècle, de Richard Muther*. S. Pétersbourg, 1902.
Benois. *L'école de peinture russe*, album de planches. S. Pétersbourg, 1914.

PREMIÈRE PARTIE

Ch. I. — Quatremère de Quincy. *Considérations sur les arts du dessin en France*. Paris, 1791.

Brunn-Neergard. *Lettres d'un Danois sur la situation des Beaux-Arts en France.* Paris, 1801.
Chaussard. *Le Pausanias français* (Salon de 1806).
Le Breton. *Rapport sur les Beaux-Arts.* Paris, 1808.
Landon. *Annales du Musée* (Salons de 1808 à 1814).
Baudot. *Eloge de Bénigne Gagneraux*, 1847.
Denon. *Lettres inédites* publiées par E. Müntz. Courrier de l'Art, 1886.
L. Courajod. *Alexandre Lenoir, son journal et le musée des monuments français.* Paris, 1868-1887, 3 v.
A. Tuetey et J. Guiffrey. *Documents sur la création du musée du Louvre* (1792-1793). Paris, 1909.
E. et J. de Goncourt. *Histoire de la société française pendant la Révolution.* Paris, 1854.
E. et J. de Goncourt. *Histoire de la société française pendant le Directoire.* Paris, 1855.
J. Renouvier. *Histoire de l'art pendant la Révolution, considérée principalement dans les estampes.* Paris, 1863, 2 v.
A. Springer. *Die Kunst während die franzözische Revolution.* Bonn, 1886.
L. Bertrand. *La fin du classicisme et le retour à l'antique.* Paris, 1897.
F. Benoit. *L'art français sous la Révolution et l'Empire.* Paris, 1897.
C. Saunier. *Les conquêtes artistiques de la Révolution et de l'Empire.* Paris, 1902.
R. Schneider. *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts.* Paris, 1905.
M. Dreyfous. *Les arts et les artistes pendant la période révolutionnaire.* Paris, 1906.
L. Hautecœur. *Rome et la renaissance de l'antiquité.* Paris, 1912.

Ch. II. — L. Hautecœur. *Le musée du Louvre, école française, XIXe siècle,* première partie. Paris, 1925.
L. Hautecœur. *Madame Vigée-Lebrun.* G. A., 1918.
H. Cozik. *Vien, sa vie et ses œuvres.* Paris, s. d.
Elie Roy. *Vien et son temps.* Paris, s. d.
P.-A. Coupin. *Essai sur J.-L. David.* Paris, 1827.
J.-B. Delécluze. *Louis David, son école et son temps.* Paris, 1855.
J. David. *Le peintre Louis David, souvenirs et documents inédits.* Paris, 1879.
L. Rosenthal. *Louis David.* M. A.
C. Saunier. *Louis David.* G. A., 1903.
P. Lacroix. *David et son école jugés par M. Thiers en 1821.* G. B. A., 1873.
J. Guiffrey. *David et le théâtre pendant le séjour à Bruxelles.* G. B. A., 1903.
P. Dorbec. *David portraitiste.* G. B. A., 1907.
Catalogue de l'Exposition David et ses élèves. Paris, 1913.
A. Alexandre. *Histoire de la peinture militaire.* Paris, s. d.
J.-B. Delestre. *Gros, sa vie et ses ouvrages.* Paris, 1867, 2e édit., 1885.
Tripier-Lefranc. *Histoire de la vie et de la mort du baron Gros.* Paris, 1880.
Dargenty. *Le baron Gros.* A. C., 1887.
H. Lemonnier. *Gros.* G. A., 1904.
Girodet-Trioson. *Œuvres posthumes, suivies de sa correspondance.* Paris, 1829, 2 v.
H. Lemonnier. *L'Atala de Châteaubriand et l'Atala de Girodet.* G. B. A., 1914.
F. Lenormant. *François Gérard,* 2e édit. Paris, 1847.
Baron H. Gérard. *Correspondance de François Gérard,* Paris, 1867.
C. Ephrussi. *Francois Gérard d'après les textes publiés par M. le baron Gérard.* G. B. A., 1890-91.
F. de Mély. *J.-B. Isabey* (1767-1855). G. B. A., 1904.
Mme de Basily-Callimachi. *J.-B. Isabey, sa vie, son temps.* Paris, 1909.
C. Mauclair. *Les miniaturistes de l'Empire.* Paris, 1913.
Mlle J. Ballot. *La comtesse Benoist.* Paris, 1917.
Saint Santin. *Heim.* G. B. A., 1867.
P. Lafond. *F. J. Heim.* G. B. A., 1896-97.
H. Hervé. *Abel de Pujol.* G. B. A., 1861.
Rouget. *Notice sur Abel de Pujol.* Valenciennes, 1861.
J. Duseigneur. *Abel de Pujol.* Revue univ. des Arts, XIV.

Ch. III. — A. Foulon de Vaux. *A. Vestier.* Paris, 1901.
Portalis. *H.-P. Danloux,* Paris, 1910.
E. et J. de Goncourt. *Debucourt.* L'Art au XVIIIe siècle. Paris, 1875.
H. Bouchot. *Debucourt.* A. C.
M. Fenaille. *L'œuvre gravé de Debucourt,* Paris, 1899.
H. Harisse. *Louis Boilly.* Paris, 1898.
H. Bouchot. *Boilly.* R. A. A. M., 1899.

Marmottan. *Le peintre Louis Boilly*. Paris, 1913.

E. André. *Swebach-Desfontaines*. G. B. A., 1904.

A. Dayot. *Carle Vernet*. Paris, 1925.

Jeanne Doin. *Marguerite Gérard*. G. B. A., 1912

Voïart. *Notice historique sur la vie et les œuvres de Prud'hon*. Paris, 1824.

Quatremère de Quincy. *Notice sur Prud'hon lue à l'Institut le 2 octobre 1824*.

Eugène Delacroix. *Prud'hon*. R. D. M,, 1846.

Ch. Clément. *Prud'hon, sa vie, ses œuvres et sa correspondance*. Paris, 1868, 3e édit., 1880.

E. et J. de Goncourt. *Prud'hon*, L'Art au XVIIIe siècle. Paris, 1875.

E. et J. de Goncourt. *Catalogue raisonné de l'œuvre de Prud'hon*. Paris, 1876.

Philippe Burty. *Un carnet de Prud'hon*. A., 1876.

P. Gauthier. *Prud'hon*. A. C., 1886.

E. Bricon. *Prud'hon*. Paris, 1907.

A. Forest. *Prud'hon, peintre français*. Paris, 1913.

V. Nodet. *Les sympathies artistiques de Prud'hon en 1801, Prud'hon et Le Corrège*. Actes du congrès d'histoire de l'art de 1921, III.

J. Guiffrey. *L'œuvre de P. P. Prud'hon*. Paris, 1924.

Martine. *Les dessins de Prud'hon*. Paris, 1924.

Jeanne Doin. *Constance Mayer*. R. A. A. M., 1911.

Ch. IV. — Marmottan. *Les arts en Toscane sous Napoléon*. Paris, 1901.

G. Nicodemi. *La pittura milanese nell' età neo-classica*. Milan, 1915.

H. Focillon. *G. B. Piranesi*. Paris, 1918.

C. Yriarte. *Goya*. Paris, 1867.

Cruzada Villaamil. *Los tapices de Goya*. Madrid, 1870.

P. Lefort. *Goya*. Paris, 1902.

P. Lafond. *Goya*. Paris, 1902.

V. von Loga. *Francisco de Goya*. Berlin, 1903.

R. Certel. *Francisco de Goya*. Leipzig, 1907.

J. Hofman. *Francisco de Goya, ein Katalog seines graphischen Werkes*. Vienne, 1907.

A. de Beruete y Moret. *Goya. I. Goya pintor de retratos. II. Composiciones y figuras*. Madrid, 1917, 2 v.

H. Guerlin. *Goya*. G. A. Paris, 1924.

P. Lafond. *Vicente Lopez*. R. A. A. M., 1905.

Jeanne Doin. *John Flaxman*. G. B. A., 1911.

J. Locquin. *La part de l'influence anglaise dans l'orientation néo-classique de la peinture française entre 1750 et 1780*. Actes du congrès d'hist. de l'art de 1921, II.

F. Bogaerts. *Esquisse d'une histoire des arts en Belgique depuis 1640 jusqu'en 1830*. Anvers, 1841.

L. Gerrits. *Lebensbeschrijving van M. J. van Bree*. Anvers, 1852.

Ph. Weilbach. *Maleren Eckersbergs hevned og Vaerker*. Copenhague, 1872.

C. Petersen. *Paa Hundredaars dogen for Eckersberg Hjemkomst* (David et Eckersberg). Tilskueren, 1906.

E. Hannover. *Christen Köbke, en studie i dansk kunsthistoric*. Copenhague, 1893.

Grabar. *Les débuts du classicisme sous Alexandre et ses sources françaises*. Saint-Pétersbourg, 1912.

Ch. V. — Fiorillo. *Geschichte der zeichnenden Kunste in Deutschland*. Hanovre, 1815-1820, 4 v.

Lichtwark. *Das Bildnis in Hamburg*. Hambourg, 1898.

Aubert. *Runge und die Romantik*. Berlin, 1909.

Koch. *Ph. O. Runges Kunstanschauung*. Strasbourg, 1910.

P. F. Schmidt. *Ph. O. Runge*. Leipzig, 1923.

C. Justi. *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, 2e éd. Leipzig, 1898, 3 v.

D. Harnack. *Die klassische Æsthetik der Deutschen*. Leipzig, 1892.

D. Harnack. *Deutsches Kunstleben in Rom im Zeitalber der Klassik*. Weimar, 1896.

Gravenitz. *Deutsche in Rom*. Leipzig, 1902.

F. Noak. *Deutsches Leben in Rom*. Stuttgart et Berlin, 1907.

Th. Cart. *Gœthe en Italie*. Paris, 1884.

J. H. W. Tischbein. *Aus meinem Leben*. Brunswick, 1861, 2 v.; nouv. éd. par Lothar Brieger, Berlin, 1922.

Landsberger. *Wilhelm Tischbein*. Leipzig, 1908.

L. Fernow. *Das Leben des Künstlers A. J. Carstens*, herausggb. von H. Riegel. Hanovre, 1867.

R. Schöne. *Friedrich Prellers Odysseelandschaften*. Leipzig, 1863.

A. Dürr. *Preller und Gœthe*, 1881.

Lichtenberg und Iaffe. *Hundert Jahre römisch-deutscher Landschaftmalerei.* Berlin, s. d.

E. Iaffe. *I. A. Koch, sein Leben und seine Schaffen.* Innsbrück, 1905.

A. Bayersdorfer. *K. Rottmann.* Munich, 1871.

A. Woltmann. *Cornelius und seine Genossen im Rom.* Berlin, 1878.

L. Lagrange. *L'atelier d'Overbeck.* G. B. A., 1859.

R. Ménard. *Overbeck.* G. B. A., 1870.

J. R. Beavington-Atkinson. *Overbeck.* Londres, 1882.

Margaret Howitt. *Friedrich Overbeck, his Life and Work.* Fribourg, 1886.

L. von Donop. *Die Wandgemälde der Casa Bartholdy in der Nationalgalerie.* Berlin, 1888.

M. Spahn. *Ph. Veit.* K. M.

A. Zimmermann. *Führich,* Z. B. K., 1868.

C. von Lützow. *Füchrichs Nachlass.* Z. B, K., 1882.

Kurz. *Joseph Führich.* Gratz, 1902.

M. Jordan. *Aus Julius Schnorrs Lehr-und Wanderjahren.* Z. B. K., 1867.

M. Jordan. *Ausstellung von Werken Julius Schnorrs in der Nationalgalerie.* Berlin, 1878.

M. Jordan. *Zeichnungen von Julius Schnorr von Carolsfeld.* Leipzig, 1878.

J. Schnorr. *Briefen aus Italien (1817-1827).* Gotha, 1887.

SECONDE PARTIE

LIVRE PREMIER

Ch. I. — *The Royal Academy from Reynolds to Millais.* S., 1904.

R. Bouyer. *George Romney.* Le Cousin Pons, 1916.

S. de Ricci. *Les dessins de G. Romney.* L'Amour de l'Art, 1925.

D. E. Williams. *The life and correspondence of Sir Thomas Lawrence.* Londres, 1831, 2 v.

T. de Wyzewa. *Thomas Lawrence et la société anglaise de son temps.* G. B. A., 1891-92.

Lord R. Sutherland Gower. *Sir Thomas Lawrence.* Londres, 1900.

Ch. Ephrussi. *S.-J. Rochard (1788-1872).* G. B. A., 1891-92.

A. Gilchrist. *Life of W. Etty, R. A.* Londres, 1855, 2 v.

W. C. Monkhouse. *Pictures by W. Etty* Londres, 1874.

J. Galt. *The life, studies and works of Benjamin West.* Londres, 1826.

J. J. Rogers. *Opie and his works.* Londres, 1878.

Anna Eliza Bray. *Life of Thomas Stothard.* Londres, 1851.

J. Dafforne. *Leslie and Maclise.* Londres, 1872.

J. Dafforne. *Pictures by Leslie.* Londres, 1873.

S. Colvin. *Henry Füseli.* Portfolio, 1873.

P. Alfassa *William Blake.* R. A. A M., 1908.

G. K. Chesterton. *Blake.* Londres, 1911.

Ch. Gardner. *Blake, the man.* Londres, 1919.

William Blake, n° spécial du Navire d'argent, 1925.

Ch. II. — *Les maîtres paysagistes anglais.* S., 1903.

Etchings of views in Norfolk. Norwich, 1838.

J. Wodderspoon. *J. Crome and his works.* Norwich, 1858.

Mary M. Heaton. *John Crome.* Portfolio, 1879.

J. P. Turner. *John Crome et l'école de Norwich.* R. A. A. M., 1920.

C. H. Collius Baker. *John Crome.* Londres, 1921.

J. Dafforne. *Pictures by Sir A. W. Callcott, R. A.* Londres, s. d.

C. Monkhouse. *The earlier English water-colour painters.* Londres, 1890.

J.-L. Roget. *A history of the old water-colour Society.* Londres, 1891, 2 v.

H. Cundall. *History of British water-colour painting.* Londres, 1908.

R. Davies. *Th. Girtin's water-colours.* S., 1924.

A. Bouvenne. *Catalogue de l'œuvre lithographié et gravé de R. P. Bonington.* Paris, 1873.

P. Mantz. *Bonington.* G. B. A., 1874.

E. Saint-Raymond. *Bonington et les côtes normandes de Saint-Jouin.* A., 1879.

P. G. Hamerton. *A sketchbook of Bonington at the British Museum*. Portfolio, 1881.
A. Dubuisson. *R. P. Bonington*. Londres, 1925.
Colas. *Les aquarellistes anglais : Cattermole*. G. B. A., 1874.
C. R. Leslie. *The memoirs of John Constable*. Londres, 1845. Tr. fr. par Léon Bazalgette. Paris, 1905.
C. R. Leslie and T. Taylor. *Letters of John Constable*. Londres, 1876.
R. Hobart. *Constable*. A. C.
H. Perrier. *De Hugo van der Goes à Constable*. G. B. A., 1873.
P. G. Hamerton. *Constable's sketches*. Portfolio, 1890.
C. J. Holmes. *Constable and his influence on landscape painting*. Londres, 1902.
A. B. Chamberlain. *Constable*. Londres, 1903.
E. V. Lucas. *John Constable*. Londres, 1925.
Various subjects of landscape, 22 pl. d'après Constable. Londres, 1830, 1833.
English landscape, 20 pl. d'après Constable par David Lucas. Londres, s. d.
English landscape scenery, 40 pl. d'après Constable. Londres, 1855.

Ch. III. — A. Watts. *J. M. W. Turner*. Londres, 1851.
J. Burnett and P. Cunningham. *Turner and his Works*. Londres, 1852, 1859
J. Ruskin. *Turner collection*. Londres, 1862.
W. Thornbury. *J. M. W. Turner*. Londres, 1862.
A. Brunet-Debaisnes. *The life of Turner*. Londres, 1878.
J. Ruskin. *Notes on his collection of drawings by J. M. W. Turner*. Londres, 1878.
P.-G. Hamerton. *J. M. W. Turner*. Londres, 1879, et Paris, A. C.
C. Monkhouse. *J. M. W. Turner*. Londres, 1879.
Hart. *Turner, the Dream-Painter*. Londres, 1879.
A. W. Hunt. *Turner in Yorkshire*. Art Journal, 1881.
G. Radford. *Turner in Wharfedale*. Portfolio, 1884.
J. Dafforne. *The works of J. M. W. Turner*. Londres, 1884.
R. de la Sizeranne. *Deux heures à la Turner Gallery*. Paris, 1890.
Sir W. Armstrong. *Turner*. Londres, 1902.
C. Wherry. *Turner*. Londres, 1903. *Turner*, S., 1903.
J. Leclercq. *J. W. Turner*. G. B. A., 1904.
A. J. Finberg. *A complete inventory of the drawings of the Turner bequest*. Londres, s. d.
A. J. Finberg. *Turner sketches and drawings*. Londres, s. d.
A. J. Finberg. *A history of Turner's « Liber Studiorum »*. Londres, s. d.

Ch. IV. — A. Cunningham. *Life of Wilkie*. Londres, 1843, 3 v.
J. Desrosiers. *David Wilkie*. G. B. A., 1868.
J. Desrosiers. *David Wilkie, quelques extraits de sa correspondance*. C. B. A., 1869.
A. L. Simpson. *The story of Sir David Wilkie*. Londres, 1879.
J. W. Mollet. *Sir David Wilkie*. Londres, 1881.
Lord Gower. *Sir David Wilkie*. Londres, 1902.
W. Collins. *Memoirs of the life of William Collins*. Londres, 1848, 2 v.
Sir Henry Cole. *Biography of William Mulready*. Londres, s. d.
F. G. Stephens. *William Mulready*. Portfolio, 1887.
R. Liebreich. *Turner and Mulready*. Londres, 1888.
F. G. Stephens. *Sir Edwin Landseer*. Londres, 1881.
Graham Everitt. *English caricaturists and graphic humourists of the nineteenth century*. Londres, 1886
C. M. Westmacott. *The spirit of the public journals*. Londres, 1825-26, 3 v.
H. Algoud. *La caricature en Angleterre. John Gibray*. G. B. A., 1911.
J. Grego. *Thomas Rowlandson, the caricaturist*. Londres, 1880, 2 v.
Jeanne Doin. *Thomas Rowlandson*. G. B. A., 1909. *Cruikshankiana*. Londres, 1855.
W. Bates. *George Cruikshank*. Londres et Birmingham, 1878.
W. B. Jerrold. *The life of George Cruikshank*. Londres, 1882, 2 v.

LIVRE II

SALONS, RECUEILS D'ARTICLES, ÉTUDES D'ENSEMBLE ETC.

Jal. *L'artiste et le philosophe, ou le Salon de 1820 ; Esquisses et pochades sur le*

Salon de 1827 ; *les causeries du Louvre, Salon de 1833.*

Laviron. *Salon de 1833.*

Th. Thoré. *Salons.* Paris, 1870, 2 v.

Schmarsow et Klemm. *Bürger-Thoré.* Leipzig, 1911.

G. Planche. *Portraits d'artistes* (Ingres, Gleyre, Paul Huet, Chenavard, Géricault, Delacroix, H. Flandrin, L. Robert). Paris, 1853.

Ch. Baudelaire. *Curiosités esthétiques.* Paris, 1868.

Ch. Baudelaire. *L'art romantique.* Paris, 1869.

Th. Gautier. *Histoire du romantisme* (L. Boulanger, Delacroix, E. Devéria, Flers, Nanteuil, Roqueplan, Th. Rousseau). Paris, 1874.

Th. Gautier. *Portraits contemporains* (Chassériau, Dauzats, Delacroix, Flandrin, Gavarni, Granville, Hébert, Ingres, T. Johannot, Delaberge, Marilhat, H. Monnier, A. Scheffer, G. Tyr, Horace Vernet). Paris, 1874.

Th. Silvestre. *Histoire des artistes vivants.* Paris, 1856.

Th. Silvestre. *Les artistes français, études d'après nature* (Delacroix, Courbet, Ingres, Diaz, Decamps, Corot, Chenavard, Horace Vernet). Paris, 1878.

H. Delaborde. *Etudes sur les Beaux-Arts.* (Delaroche, Flandrin, Gérard, Ingres). Paris, 1864.

Ch. Blanc. *Les artistes de mon temps* (Delacroix, E. Devéria, Chenavard, Bertin, Flandrin, Granville, Troyon, Henri Regnault, Corot). Paris, 1876.

Ernest Chesneau. *Peintres et statuaires romantiques* (L. Boulanger, Corot, Delacroix, E. Devéria, Dutilleux, P. Huet, Ingres, Millet, Poterlet, Th. Rousseau, Tassaert). Paris, 1880.

Ernest Chesneau. *Les chefs d'Ecole* (David, Gros, Géricault, Decamps, Meissonier, Ingres, Flandrin, Delacroix), 2e éd. Paris, 1883.

Philippe Burty. *Maîtres et petits maîtres* (Th. Rousseau, Dauzats, Flers, P. Huet, Gavarni, Millet, Diaz). Paris, 1877.

J. Claretie. *Peintres et sculpteurs contemporains* (Corot, Fromentin, Diaz, Hamon, Millet, Pils, Tassaert, Baudry, Gérôme, Dupré, Ch. Jacque, Meissonier). Paris, 1882-83, 2 v.

V. Fournel. *Les artistes contemporains.* Tours, 1884.

L. Rosenthal. *La peinture romantique.* Paris. 1901.

L. Rosenthal. *Du romantisme au réalisme.* Paris, 1914.

P. Jamot. *La peinture au musée du Louvre,* éc. française, XIXe s., II, Paris, 1924.

C. Mauclair. *The great french painters from 1830 to the present day.* Londres, 1903.

Mlle I. de Vasconcellos. *L'inspiration dantesque dans l'art romantique français.* Paris, 1925.

P. Dorbec. *Les influences de la peinture anglaise sur le portrait en France.* G. B. A., 1913.

A. Jubinal. *Notice sur le baron Taylor et sur les tableaux espagnols achetés par lui d'après les ordres du roi.* Paris, 1837.

H. Blaze. *Le musée espagnol.* R. D. M., 1837.

E. de Miregourt. *Le baron Taylor.* Paris,

Raczinski. *L'art moderne en Allemagne.* Paris. 1841.

E. Quinet. *L'art en Allemagne.* R. D. M., 1842.

Fortoul. *De l'art en Allemagne.* Paris, 1842.

Champfleury. *Les vignettes romantiques.* Paris, 1883.

G. Hédiard. *Les maîtres de la Lithographie* (Charlet, Decamps, Diaz, Dupré, Paul Huet, Isabey, Roqueplan, Horace Vernet). Paris, 1890-99.

Loÿs Delteil. *Le Peintre-Graveur illustré* (XIXe et XXe s.). Paris, en cours de publication.

H. Bouchot. *La Lithographie.* E. B. A.

H. Focillon. *La Gravure et la Lithographie au XIXe siècle.* Le Musée d'Art, II. Paris, 1906.

Ch. I. — M.-S. Delpech. *Examen raisonné des ouvrages exposés au Salon du Louvre.* Paris, 1814.

Kératry. *Lettres sur le Salon de 1819.* Paris, 1819.

Fleury Richard. *Autobiographie.* R. L., 1851.

L. Boitel. *Fleury Richard.* R. L., 1852.

Gaubin. *Pierre Revoil.* R. L., 1852.

Genod. *Eloge de Pierre Revoil.* R. L., 1862.

C. Marcille. *Cochereau, peintre beauceron.* Chartres, 1875.

F. Richard. *M. Grobon.* R. L., 1851.
L. Boitel. *M. Grobon.* R. L., 1853.
C. Durafour. *M. Grobon.* Revue du Siècle, 1893.
Silbert. *Notice historique sur la vie et l'œuvre de Granet.* Aix, 1862.
La Fizelière. *Granet.* Paris, s. d.
C. Durafour. *Le peintre Granet à Lyon.* Revue du Siècle, 1891.
L. Batissier. *Géricault.* Rouen, s. d.
Ch. Clément. *Géricault, étude biographique et critique, avec le catalogue raisonné.* Paris, 1868, 3e éd., 1879.
L. Rosenthal. *Géricault.* M. A.
Catalogue de l'Exposition des œuvres de Géricault à l'hôtel Charpentier. Paris, 1924.
R. Régamey. *Géricault.* Paris, 1926.
Etudes du duc de Trévise et P. Dubaut, Grautoff, G. Opresco. A paraître.
F. Lhomme. *Charlet.* A. C.
H. Béraldi. *Charlet.* G. B. A., 1893.
A. Dayot. *Charlet et son œuvre*, Paris.

Ch. II. — Ch. Lenormant. *Beaux-Arts et voyages.* Paris, 1861.
H. Delaborde. *Ingres, sa vie et ses travaux.* Paris, 1870.
Ch. Blanc. *Ingres, sa vie et ses ouvrages.* Paris, 1870.
Amaury-Duval. *L'atelier d'Ingres,* Souvenirs. Paris, 1878.
R. Balze. *Ingres, son école, son enseignement du dessin.* Paris, 1880.
J. Momméja. *Ingres.* G. A.
L. Mabilleau. *Les dessins d'Ingres à Montauban.* G. B. A., 1894.
H. Lapauze. *Les dessins d'Ingres du musée de Montauban.* Paris, 1901.
H. Lapauze. *Portraits dessinés d'Ingres.* Paris, 1903.
H. Lapauze. *Ingres, sa vie et ses œuvres.* Paris, 1911.
P. Jamot. *Comment Ingres a composé Œdipe et le Sphinx.* R. A. A. M., 1920.
Frölich-Blum. *Ingres, sein Leben und sein Stil.* Vienne, 1924.

Ch. III. — E. Delacroix. *Lettres,* pub. par Ph. Burty. Paris, 1880, 2 v.
E. Delacroix. *Journal,* pub. par P. Flat et R. Piot. Paris, 1893-95, 3 v.
E. Delacroix. *Œuvres littéraires,* publiées par E. Faure. Paris, 1924, 2 vol.
H. du Cleuziou. *L'œuvre de Delacroix.* Paris, 1865.
Piron. *Eugène Delacroix, sa vie et ses œuvres.* Paris, 1865.
A. Cantaloube. *Eugène Delacroix, l'homme et l'artiste.* Paris, 1884.
E. Véron. *Eugène Delacroix.* A. C.
G. Dargenty. *Eugène Delacroix par lui-même.* Paris, 1885.
A. Robaut et E. Chesneau. *L'œuvre complet d'E. Delacroix.* Paris, 1885.
M. Tourneux. *E. Delacroix devant ses contemporains.* Paris, 1886.
M. Tourneux. *Eugène Delacroix.* G. A., 1903.
Jean Guiffrey. *Le voyage d'E. Delacroix au Maroc.* Paris, 1909, 2 v.
P. Signac. *De Delacroix au néo-impressionnisme.* Paris, 1911.
E. Bernard. *La palette de Delacroix.* Mercure de France, 1911.
E. Moreau-Nélaton. *Delacroix raconté par lui-même.* Paris, 1916, 2 v.
Meier-Graefe. *Delacroix,* 2e éd. Munich, 1923.
P. Mantz. *Paul Delaroche.* At., 1856.
J. Runtz-Rees. *Paul Delaroche.* Londres, 1880.
Blanche de Saffray. *Ary Scheffer.* Paris, 1859.
A. Etex. *Ary Scheffer, étude sur sa vie et ses ouvrages.* Paris, 1859.
Miss Grote. *Memoir of the life of A. Scheffer,* 2e éd. Londres, 1860.
J.-B. Delécluze. *Notice sur la vie et les ouvrages de Léopold Robert.* Paris, 1838.
Feuillet de Conches. *Léopold Robert.* Paris, 1846.
Ch. Clément. *Léopold Robert d'après sa correspondance inédite.* Paris, 1875.
Jeanron. *Sigalon.* Paris, 1837.

Ch. IV. — Mlle de Galon. *Souvenirs sur Eugène Devéria.* Tarbes, 1868.
Alone. *Eugène Devéria.* Paris, 1887.
A. Marcel. *E. Devéria et ses peintures de N.-D. des Doms.* Avignon, 1911.
J. Janin. *Alfred Johannot.* At., 1866.
J. Janin. *Tony Johannot.* At., 1866.
A. Marie. *Les Johannot.* Paris, 1925
A. Marie. *Célestin Nanteuil.* Paris, 1910.
C. Saunier. *Un artiste romantique oublié : Monsieur Auguste.* G. B. A., 1910.
E. Bertaux. *Victor Hugo artiste.* G. B. A., 1903.
H. Focillon. *Les dessins d'Hugo.* Technique et Sentiment. Paris, 1919.

R. Escholier. *Victor Hugo artiste.* Paris, [illegible].
J. Gigoux. *Causeries sur les artistes de mon temps.* Paris, 1885.
Ch. Blanc. *Peintures de J. Gigoux à S. Gervais.* G. B. A., 1864.
Estignard. *Jean Gigoux.* Besançon, 1895.
H. Jouin. *Jean Gigoux.* Paris, 1896.
Jacqueline H. Bouchot. *Jean Gigoux.* G. B. A., 1921.
P. Bertnay. *Joseph Guichard.* Lyon, Revue, 1880.
H. Béraud. *Joseph Guichard.* L'Art Libre, 1909.
H. Dérieux. *Joseph Guichard, peintre lyonnais.* G. B. A., 1922.
M. Chaumelin. *Decamps, sa vie et son œuvre.* Marseille, 1861.
Ad. Moreau. *Decamps.* Paris, 1869.
Ch. Clément. *Decamps.* A. C., 1886.
Bulliot. *Le peintre Adrien Guignet.* Autun, 1879.
Gomot. *Marilhat et son œuvre.* Clermont, 1884.
Bonnat. *Barye.* G. B. A., 1889.
A. Alexandre. *Barye.* A. C., 1889.
H. Focillon. *Barye.* Technique et Sentiment. Paris, 1919.
C. Saunier. *Barye,* 1924.
R. Bouyer. *Petits maîtres oubliés : Adolphe Hervier.* G. B. A., 1896.
Giacomelli. *Raffet, son œuvre lithographique et ses eaux-fortes.* Paris, 1862.
F. Lhomme. *Raffet.* A. C.
A. Dayot. *Raffet.* Paris, 1892.
H. Béraldi. *Raffet.* G. B. A., 1892.
G. Opresco. *Les pays roumains vus par des artistes français* (Raffet en Roumanie). Bucarest, 1926.
P.-A. Lemoisne. *Eugène Lami.* Paris, 1912.
P.-A. Lemoisne. *L'œuvre d'Eugène Lami, essai d'un catalogue raisonné.* Paris, 1914.
Ch. Blanc. *Alfred de Dreux.* G. B. A., 1860.
Jeanne Doin. *Alfred de Dreux.* G. B. A., 1921.
Sainte-Beuve. *Gavarni.* Nouveaux Lundis, VI.
E. et J. de Goncourt. *Gavarni.* Paris, 1873.
E. Forgues. *Gavarni.* A. C., 1887.
Champfleury. *Henry Monnier.* Paris, 1879.
P. Mantz. *Camille Roqueplan.* At., 1856.
B. Prost. *Tassaert.* Paris, 1886.
Ch. V. — E. Montrosier. *Ingres, Hippolyte Flandrin, Robert Fleury.* Paris, 1882.
H. Delaborde. *Des œuvres et de la manière de M. Amaury-Duval.* G. B. A., 1865.
Th. Gautier. *Ziégler.* At., 1857.
Th. Gautier. *Henri Lehmann.* At., 1855.
H. Delaborde. *Peintures murales de M. Henri Lehmann.* G. B. A., 1874.
L. Flandrin. *Paul et Raymond Balze.* G. B. A., 1911.
Ch. Clément. *Gleyre.* Paris, 1878.
M. Denis. *Théories* (Les élèves d'Ingres), 4e éd. Paris, 1920.
G. Planche. *Peinture monumentale* (*Delacroix et Flandrin*). R. D. M., 1846.
S.-R. Taillandier. *Peinture monumentale Flandrin à S. Paul de Nîmes*). R. D. M., 1849.
L. Vitet. *Peintures de Picot et de Flandrin à S. Vincent de Paul.* R. D. M., 1853.
Abbé de S. Pulgent. *Peintures de Flandrin à S. Martin d'Ainay.* Lyon, 1855.
H. Delaborde. *La peinture religieuse en France, Hippolyte Flandrin.* R. D. M., 1859.
A. Galimard. *Les peintures murales de S. Germain des Prés.* Paris, 1864.
A. Gruyer. *Des conditions de la peinture en France et des p. murales de M. H. Flandrin à S. Germain des Prés.* G. B. A., 1862.
H. Delaborde. *Lettres et pensées d'Hippolyte Flandrin.* Paris, 1865.
H. L. Sidney Lear. *A christian painter, H. Flandrin.* Londres, 1877.
L. Flandrin. *Hippolyte Flandrin.* Paris, 1902.
Martin Daussigny. *Peintures exécutées à N.-D. de Lorette.* Paris, 1851.
H. Trianon. *Biographie de V. Orsel.* Paris, 1851.
Th. Gautier. *La chapelle de la Vierge.* R. L., 1854.
A. et F. Périn. *Œuvres diverses de V. Orsel.* Lyon, 1851-1878.
A. Gosset. *Notice sur A. Périn.* Paris et Reims, 1892.
Abbé de S. Pulgent. *Peintures murales* [de Gabriel Tyr] *dans la chapelle des Sœurs de S. Joseph.* R. L., 1867.
V. Smith. *Gabriel Tyr.* R. L., 1868.
V. de Laprade. *La Cène de Janmot.* R. L., 1847.
P. Saint-Olive. *La coupole de S. François*

de Sales par L. Janmot. R. L., 1859.
L. Janmot. *Le Poème de l'Ame, trente-quatre tableaux et texte explicatif.* Lyon, 1881.
F. Thiollier. *Janmot et son œuvre.* Montbrison, 1893.
V. Mottez. Traduction du *Libro dell'arte* de Cennino Cennini. Paris, 1911.
Mlle Lamy. *Un oublié, Victor Mottez.* R. A. A. M., 1922.
M. Vachon. *Le palais du Conseil d'Etat et la Cour des Comptes.* Paris, 1879.
A. Bouvenne. *Théodore Chassériau.* Paris, 1884.
A. Baignières. *Th. Chassériau.* G. B. A., 1886.
V. Chevillard. *Un peintre romantique, Théodore Chassériau.* Paris, 1893.
R. Marx. *Théodore Chassériau.* Revue pop. des Arts, 1898 ; l'Estampe et l'Affiche, 1898.
H. Marcel et J. Laran. *Chassériau.* A. N. T.
A. Renan. *Th. Chassériau et les peintures de la Cour des Comptes.* G. B. A., 1898.
P. Jamot. *La suivante de Cléopâtre, fragment d'un tableau perdu de Chassériau.* Mélanges Bertaux. Paris, 1924.
L. Bénédite. *Th. Chassériau, sa vie et son œuvre.* A paraître.
H. Chabeuf. *Notice sur F. Trutat.* Dijon, 1887.
B. Prost. *Maîtres oubliés : F. Trutat.* G. B. A., 1899.
Th. Couture. *Méthodes et entretiens d'atelier.* Paris, 1868.

LIVRE III

Ch. I. — G. Lanoë et T. Brice. *Histoire de l'école française de paysage depuis le Poussin jusqu'à Millet.* Paris, 1901.
P. Dorbec. *L'art du paysage en France, essai sur son évolution de la fin du XVIIIe s. à la fin du Second Empire.* Paris, 1925.
Catalogue de l'Exposition du paysage français de Poussin à Corot. Paris, 1925.
Valenciennes. *Eléments de perspective pratique.* Paris, 1800.
J.-B. Deperthes. *Théorie du paysage.* Paris, 1818.
J.-B. Deperthes. *Histoire du paysage.* Paris, 1822.
R. Rochette. *Notice historique sur la vie de M. Bidault, paysagiste.* Paris, 1849.
Ch. Clément. *Edouard Bertin.* Paris, 1872.
H. Taine. *Edouard Bertin.* G. B. A., 1889.
Fabisch. *Discours prononcé aux funérailles de Caruelle d'Aligny.* R. L., 1871.
R. Ménard. *Aligny et le paysage historique.* A, XXVIII.
H. Dumesnil. *Corot, souvenirs intimes.* Paris, 1875.
J. Rousseau. *Corot, suivi d'un appendice par A. Robaut.* Paris, 1884.
H. Jouin. *Corot.* Paris, 1887.
R. Milet. *Corot.* A. C., 1891.
M. Hamel. *Corot et son œuvre.* Paris, 1895.
E. Michel. *Corot.* Paris, 1905.
A. Robaut. *L'œuvre de Corot, catalogue raisonné.* Paris, 1905.
P. Goujon. *Corot peintre de figures.* G. B. A., 1909.
R. Bouyer. *Corot peintre de figures.* R. A. A. M., 1909.
D. Baud-Bovy. *Les séjours de Corot en Suisse.* Actes du congrès d'histoire de l'art de 1921, III.
E. Moreau-Nélaton. *Corot raconté par lui-même.* Paris, 1924, 2 v.
G. Geffroy. *Corot.* M. A. M., 1925.

Ch. II. — P. Dorbec. *Les premiers peintres du paysage parisien.* G. B. A., 1908.
A. Sensier. *Etudes sur Georges Michel.* Paris, 1873.
R. Bouyer. *Petits maîtres oubliés : Georges Michel.* G. B. A., 1897.
P. Dorbec. *Les paysagistes anglais en France.* G. B. A., 1912.
G. Bapst. *Essai sur l'histoire des panoramas et des dioramas.* Paris, 1891.
R.-P. Huet. *Paul Huet.* Paris, 1911.
M. Tourneux. *Paul Huet et son œuvre.* G. B. A., 1911.
G. Lafenestre. *Paul Huet et le paysage français.* R. A. A. M., 1911.
L. Bréhier. *L'Auvergne et le peintre Huet.* Revue d'Auvergne, 1912.
P. Dorbec. *Louis Cabat.* G. B. A., 1909.
Passeron. *Notice sur Guindrand.* R. L., 1843.

Ch. III. — J. W. Mollett. *The painters of Barbizon.* Londres, 1890, 2 v.
E. Michel. *Les maîtres du paysage.* Paris, 1906.
E. Michel. *La forêt de Fontainebleau.* Paris, 1909.

Ph. Burty. *Théodore Rousseau*. G. B. A., [illegible].
A. Sensier. *Souvenirs sur Théodore Rousseau*. Paris, 1872.
A. Sensier. *Etudes et croquis de Th. Rousseau*. Paris, 1876.
W. Gensel. *Millet and Th. Rousseau*. 1902.
P. Dorbec. *Théodore Rousseau*. Paris, 1910.
Hustin. *Jules Dupré*. A., 1889.
R. Ballu. *Artistes contemporains : Diaz*. G. B. A., 1877.
F. Henriet. *Daubigny et son œuvre gravé*. Paris, 1875.
Léonide Bourges. *Daubigny, souvenirs et croquis*. Paris, 1900.
Jean Laran. *Daubigny*. A. N. T.
E. Moreau-Nélaton. *Daubigny raconté par lui-même*. Paris, 1925.
J. Guiffrey. *L'œuvre de Ch. Jacque, catalogue de ses eaux-fortes et de ses pointes-sèches*. Paris, 1866.
Leprieur. *Ch. Jacque*. G. B. A., 1894.
A. Vingtrinier. *Notice sur M. Duclaux*. R. L., 1851.
Saint Santin. *J. R. Brascassat*. G. B. A., 1868.
Marionneau. *Brascassat, sa vie et son œuvre*. Paris, 1872.
P. Mantz. *Artistes contemporains ; Troyon*. G. B. A., 1865.
Dumesnil. *Troyon, souvenirs intimes*. Paris, 1888.
A. Hustin. *Troyon*. Paris, 1893.

LIVRE IV

Ch. I. — H. Reidelbach. *König Ludwig I und seine Kuntschöpfungen*. Munich, 1888.
A. Fillioux. *Cornelius*. At., 1838.
Th. Gautier. *P. de Cornelius*. L'Art moderne. Paris, 1856.
A. von Wolzogen. *Peter von Cornelius*. Berlin, 1867.
E. Förster. *Peter von Cornelius*. Berlin, 1874, 2 v.
H. Riegel. *Peter von Cornelius*. Berlin, 1888.
Chr. Eckert. *Peter Cornelius*. K. M., 1906.
G. Görres. *Das Narrenhaus von W. Kaulbach*. Munich, s. d.
M. Schalter. *Die Wandgemälde W. von Kaulbachs... zu Berlin*. Berlin, 1854.
H. Müller. *Wilhelm Kaulbach*. Berlin, 1893.
F. V. Ostini. *W. v. Kaulbach*. K. M.
A. Fahne. *Die Düsseldorfer Malerschule*. Dusseldorf, 1837.
H. Püttmann. *Die Düsseldorfer Malerschule*. Leipzig, 1839.
Müller von Königswinter. *Düsseldorfer Künstler...* Leipzig, 1854.
W. von Schadow. *Der moderne Vasari...* Berlin, 1854.
J. Müller. *Schadow und seine Schule*. Bonn, 1869.
K. Woermann. *Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunstakademie*. Dusseldorf, 1886.
A. Rosenberg. *Die Düsseldorfer Schule*. Leipzig, 1886.
R. Redtenbacher. *Erinnerungen an K. F. Lessing*. Z. B. K., 1881.
Müller von Köningswinter. *Alfred Rethel*. Leipzig, 1861.
(Anonyme). *Alfred Rethel*, nécr. G. B. A. 1859.
Kurt Gerstenberg. *Alfred Rethel*. Munich, s. d.
M. Schmidt. *A. Rethel*. K. M.
J. Ponten. *A. Rethel*. Kl., 1921.
Rethel. *Briefe*. Berlin, 1912.
K. Stieler. *Die Pilotyschule*. Berlin, 1881.
M. Schüssler. *Zum Gedächtniss an A. Feuerbach*. Nuremberg, 1880.
E. Hannover. *Feuerbach*. Copenhague, 1890.
H. W. Singer. *Feuerbach*. K. B.
E. Heyck. *Feuerbach*. K. M.
H. Uhde-Bernays. *Feuerbach*. Kl.
M. V. Bœhn. *Biedermaier Deutschland* (1815-1848). Berlin, s. d.
Nasse. *Deutsche Maler der Frühromantik*. Munich, 1924.

Ch. II. — Uhde-Bernays. *Carl Spitzweg*. Munich, 1914.
W. V. Seidlitz. *Die Kunst in Dresden von Mittelalter bis zur Neuzeit*. Dresde, 1920.
K. D. Friedrich. *Bekentnisse*, éd. Eberlein. Leipzig, 1924.
W. Wolfradt. *K. D. Friedrich und die Landschaft der Romantik*, 1924.
Richter Album. Leipzig, 1861, 2 v.
W. Heinrichsen. *Uber Richters Holzschnitte*. Carlsruhe, 1870.
J. F. Hoff. *A. L. Richter, Maler und Radierer*. Dresde, 1871.
A. Springer. *Zum 80 Geburtstag L. Richters*. Z. B. K., 1883.
M. Gerlach. *Ludwig Richters Leben dem deutschen Volke erzählt*. Dresde, 1891.

P. Mohn. *Ludwig Richter.* K. M.
Koch. *Ludwig Richter.* Stuttgart, 1903.

Ch. III. — C. von Lützow. *Geschichte der KK. Akademie der bildende Kunst.* Vienne, 1877.
R. V. Eitelberger *Das Wienergenrebild vor dem Iahre 1848.* Z. B. K., 1877.
C. Bodenstein. *Hundert Iahre Kunstgeschichte Wiens (1788-1888).* Vienne, 1888.
A. Ilg. *Kunstgeschichtliche Charakterbilder aus Œsterreich-Ungarn.* Vienne, 1893
Leisching. *Die Bildnisminiatur in Œsterreich (1750-1850).* Vienne, 1907.
Neuwirth. *Bildende Kunst in Œsterreich.* Leipzig, 1918.
Stix. *Füger.* Vienne, 1924.
Grünstein. *Daffinger.* Vienne, 1923.
R. V. Eitelberger. *J. Dannhauser und F. Waldmüller, Kunst und Künstler Wiens.* Vienne, 1879.
Waldmüller. *Andeutungen zur Belebung der vaterländischen bildenden Kunst.* Vienne, 1857.
Rössler. *P. G. Waldmüller.* Vienne, 1909.
L. von Führich. *Moriz Schwind, eine Lebenskizze.* Leipzig, 1871.
H. Holland. *Moriz Schwind.* Stuttgart, 1873.
Schwind Album. Munich, 1880.
Briefwechsel zwischen Schwind und Mörike. Leipzig, 1890.
O. Weigmann. *Schwind.* Kl.
F. Haack. *Schwind.* K. M.
Galerie der neunzehnten Iahrhundert, catal., Vienne, 1924.

LIVRE V

Ch. I. — P. Lafond. *Un disciple de Goya, Eugenio Lucas.* R. A. A. M., 1906.
Valery. *Voyages historiques en Italie pendant les années 1826, 1827 et 1828.* Paris, 1831-33.
(Anonyme). *Colpo d'occhio sullo stato attuale delle belle arti in Lombardia.* Milan, 1834.
F. de Mercey. *La peinture et la sculpture en Italie.* R. D. M., 1840.
Hayez. *Le mie memorie.* Milan, 1890.
H. Billung. *Gustav Wappers.* Historischen Taschenbuch, X, 1880.
H. Hymans. *N. de Keyzer.* Bruxelles, 1891.
Henne *Louis Gallait.* Ann. de l'Acad. d'arch. de Belgique, 1890.
(Anonyme). *Louis Gallait,* nécr. Z B. K., 1890.
A. Teichlein. *L. Gallait und die Malerei in Deutschland.* Munich, 1853.
(Anonyme). *Henri de Biefve,* nécr. Art moderne, 1881.
(Anonyme). *Henri de Biéfve,* nécr. Journal des Beaux-Arts, 1881.
L. Labarre. *A. Wiertz, étude biographique.* Bruxelles, 1866.
W. Claessens. *Wiertz.* Bruxelles, 1883.
M. Nordau. *Vor Kreml bis zur Alhambra.* Leipzig, 1886.
Catalogue du musée Wiertz (notice de Laveleye). Bruxelles, 1882.
J. Potvin. *Antoine Wiertz, l'homme et l'œuvre.* Bruxelles, 1914.
H. Billung. *Leys.* Z. B. K., XV.
C. Lemonnier. *Les artistes belges : J. B. Madou.* G. B. A., 1879.
L. Van Keymeulen. *Ferdinand de Braekeler.* Revue artistique, 1883.

Ch. II. — H. Weitemeyer. *Dänemark, Geschichte und Beschreibung, Literatur und Kunst.* Copenhague, 1889.
S. Müller. *Nyere dansk Malerkunst.* Copenhague, 1884.
L. Looström. *O. J. Södermark.* Stockholm, 1879.
T. Chasrel. *Etudes sur le musée de Lille* (Höckert). A., 1877.
A. Aubert. *Maleren Professor Dahl.* Christiania, 1893.
E. W. Bredt. *Die Alpen und ihre Maler.* Leipzig, 1911.
H. Delaborde. *La peinture de paysage en Suisse : Alexandre Calame.* R. D. M., 1865.
E. Rambert. *A. Calame, sa vie et son œuvre.* Paris, 1884.
D. Baud-Bovy. *Une exposition de dessins de Barthélemy Menn.* R. A. A. M., 1923.
P. E. Visconti. *L'Ultimo Giorno di Pompei,* quadro di C. Brulloff. Milan, 1833.
E. Dobbert. *Karl Brulov.* S.-Pétersbourg, 1871.
Somov. *K. P. Brulov et son importance dans l'art russe.* S. Pétersbourg, 1876.

A. S. *Theodor A. Bruni*. Pschela, 1875.

Botkin. *A. A. Ivanov, sa vie et sa correspondance*. S. Pétersbourg, 1806-1858.

Reproduction des esquisses d'Ivanov illustrant des scènes de l'ancien et du nouveau Testament, pub. par l'Institut archéologique prussien de Rome. Berlin 1879-1887, 14 fasc.

Romanov. *Ivanov et la signification de son œuvre*. Moscou, 1907.

Somov. *P. A. Fedotov*. S. Pétersbourg, 1878.

Bulgakov. *P. A. Fedotov et son œuvre*. S. Pétersbourg, 1893.

D. Roche. *Un peintre humoriste russe, Fedotov*. R. A. A. M., 1908.

Glagol (Golouchev). *La galerie Tretiakov*. Moscou, 1909.



Prud'hon. — Baigneuse. (Musée Bonnat, Bayonne.)

TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

LE RETOUR A L'ANTIQUE ET LES DÉBUTS DU ROMANTISME

DEUXIÈME PARTIE

LE ROMANTISME

LIVRE PREMIER. — L'ÉCOLE ANGLAISE

LIVRE SECOND. — LE ROMANTISME FRANÇAIS

LIVRE TROISIÈME — LE PAYSAGE FRANÇAIS

LIVRE QUATRIÈME. — LE ROMANTISME ALLEMAND

LIVRE CINQUIÈME. — LA DIFFUSION EUROPÉENNE



Prud'hon. — Danseuse. (Musée Bonnat, Bayonne).

837. — ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HERISSEY. 2-27.



IMPRIMERIE
CH. HÉRISSEY
:: ÉVREUX ::

